anxa
91-B
4867

MARIE-ANTOINETTE CHAIX

Docteur de l'Université de Paris

LA CORRESPONDANCE DES ARTS

DANS

LA POÉSIE CONTEMPORAINE

ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

LIBRAIRIE F. ALCAN, 108, Boul. St-Germain, PARIS
Maison du Dictionnaire
20 °/o de prix marqué

LA CORRESPONDANCE DES ARTS

DANS LA POÉSIE CONTEMPORAINE

MARIE-ANTOINETTE CHAIX

Docteur de l'Université de Paris

LA CORRESPONDANCE DES ARTS

DANS

LA POÉSIE CONTEMPORAINE

ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108
—
1919

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

INTRODUCTION

Dans une plaquette parue en 1888, Charles Morice écrivait : « ... le plus notable fait esthétique de cette heure consiste en l'effort manifeste d'une synthèse de tous les arts en chacun des arts » (1).

L'année suivante, Maurice Spronck, faisant dans les *Artistes littéraires* le procès de la jeune littérature, disait : « ... il est un caractère de l'art actuel dont l'importance jusqu'ici ne paraît avoir été qu'à moitié comprise et qui vaut pourtant la peine qu'on le relève et qu'on l'examine, ne fut-ce qu'en raison de la constante conformité avec laquelle il se répète : nous voulons dire le goût de la *transposition,* cette tendance curieuse qui consiste à intervertir les rôles, à appliquer de force, en dépit de la logique, les attributs d'un genre à tel autre genre qui lui sera parfois absolument contradictoire » (2).

Qu'on l'appelle synthèse ou transposition, le fait existe. Sur un point, apologistes et détracteurs sont d'accord : il y a actuellement, dans chacun des arts, une tendance à empiéter sur le domaine des arts voisins, à user de leurs procédés pour arriver à produire des effets identiques.

Les critiques ont tâché de donner un nom à ce mouvement. Quelques-uns l'ont appelé tout simplement une confusion. D'autres, juges moins prévenus, l'ont qualifié de transposition, mais ce mot, juste pour des œuvres comme celles d'un Gautier ou d'un Saint-Pol Roux, s'applique mal aux poèmes d'un Baudelaire et ne saurait convenir à un art tout imprégné de wagnérisme. On a quelquefois parlé d'une « équivalence des arts », la sécheresse et la précision mathématique du terme nous semblent excessives en une telle matière. Nous avons adopté le terme de *Correspondance des*

(1) Ch. Morice. *Demain, Questions d'esthétique,* 1888, p. 6.
(2) M. Spronck. *Les Artistes littéraires,* 1889, p. 29.

arts, parce qu'il nous a paru être, à la fois, le plus général et le moins entaché d'arrière-pensée critique.

Faire correspondre les arts entre eux, c'est bien cela qu'ont voulu faire les artistes contemporains. L'art leur est apparu comme un grand appartement divisé en plusieurs petites salles, soigneusement closes et ne communiquant pas entre elles. Dans cet appartement, ils se sont sentis à l'étroit. Pour avoir plus d'air et, l'illusion de plus d'espace, ils ont voulu que chaque pièce corresponde avec ses voisines. On a ouvert des portes, pratiqué des brèches, abattu des cloisons. Les salles communiquent entre elles, mais des débris jonchent le sol, il y a du chaos, de l'embarras. Les novateurs contemplent leur œuvre avec un orgueil qui se nuance parfois d'étonnement et les gens qui aiment l'ordre et craignent les courants d'air crient au scandale et regrettent les petites salles bien closes de jadis.

Cet effort vers une correspondance est sensible dans tous les domaines artistiques. Les tableaux visent à être des gammes de nuances ou des symphonies de couleurs ; la musique veut évoquer des paysages, peindre des scènes ou exposer des idées philosophiques. Dans la poésie, le mouvement est plus facilement visible encore.

L'examen rapide d'un catalogue des œuvres poétiques contemporaines est, à ce point de vue, fort instructif. Les titres de ces œuvres sont empruntés à tous les arts. Quelques-uns aux arts plastiques, comme les *Emaux et Camées* de Théophile Gautier ; beaucoup à la peinture : *Les Syrtes* de Jean Moréas ; *Les Paysages introspectifs* de Tancrède de Visan ; *Les Palais nomades* de Gustave Kahn, etc... Ceux fournis par la musique sont innombrables : *Romances sans paroles* de Verlaine ; *Les Cantilènes* de Moréas ; *Sonatines d'automne* de Camille Mauclair ; *Symphonies* de Lubicz Milosz, etc...

La critique littéraire nous fournit matière à une autre observation caractéristique. On y voit, appliqués à la poésie, des qualificatifs qui ne semblaient point faits pour elle. Un poème est cadencé, harmonieux, chaud ! ce sont là des lieux communs du langage de la critique actuelle.

C'est avec le romantisme que l'emploi de tels adjectifs apparaît timidement, mais, à la fin du XIX^e^ siècle, ces manières de s'exprimer sont devenues banales.

L'assimilation d'un art à un autre fut poussée beaucoup plus loin

par certains critiques d'hier pour ne pas parler de ceux d'aujourd'hui. Dans la Préface des *Fleurs du Mal*, Gautier dit de Baudelaire : « Il a fallu que le poète.... se composât une langue, un rythme, une palette. » Catulle Mendès, analysant *l'Anneau du Niebelung* de Wagner, écrit : « ... et, à l'entour du thème hardi et franc, circule, se déroule, se ramasse le motif traître du Mime, avec des ondulations livides de serpents » (1). Les exemples sont innombrables.

L'existence de la Correspondance des arts ayant été dûment reconnue, suivant l'immuable tendance humaine, on éprouva le besoin de l'expliquer. Tout de suite, le désaccord fut grand. Les uns virent, dans ce fait, un article du *credo* artistique des temps nouveaux, un effort vers l'expression totale de la vie ; les autres le jugèrent ou une fumisterie ou une absurdité sans intérêt.

Mais le *Sonnet des Voyelles*, de Rimbaud, donna à la question une nouvelle acuité et orienta les explications vers une voie définitive. On rapprocha les « transpositions » des poètes des phénomènes d'audition colorée auxquels le monde médical semblait alors s'intéresser.

Ce fut un rapprochement de la médecine et de la littérature et, pendant une période de cinq à six ans, on vit paraître toute une série d'ouvrages médico-psychologiques qui exposaient des cas d'auditions colorées et ébauchaient des théories explicatives. Le Dr Destouches, Suarez de Mendoza, Flournoy, pour ne citer que les grands noms, consacrèrent à cette question des travaux intéressants. La plupart mentionnaient le fameux *Sonnet des Voyelles*.

La psychologie et la médecine concluaient fréquemment au cas pathologique. Les audito-coloristes, parmi lesquels Rimbaud et ses confrères, étaient, pour beaucoup, des névropathes. On retrouvait dans ce jugement, l'influence de Lombroso assimilant le génie à une folie. Au reste, dans *L'homme de génie,* le psychiatre italien consacre quelques pages à l'audition colorée dans l'art moderne et la considère comme anormale et morbide.

Les critiques littéraires à l'affût n'avaient eu garde de laisser échapper un mode d'explication si commode.

Tout devenait clair, simple, lumineux. Les poètes modernes étaient de pauvres malades dont les sens abusés tombaient en

(1) Catulle Mendès. *Richard Wagner,* 1892. Paris, in-12.

d'étranges confusions ; les sons pour eux évoquaient des couleurs, quoi d'étonnant puisqu'ils étaient névropathes !

Tous les critiques, même les meilleurs, même les plus dénués de parti-pris, utilisèrent cette explication et, ce qui est plus grave, s'en contentèrent, la jugeant suffisante et définitive. Dans *La Vie littéraire*, Anatole France, rapprochant les procédés artistiques de Rimbaud et de Ghil des faits d'audition colorée, s'en tient lui aussi à la pathologie : « L'audition colorée détermine dans les esprits doués pour l'art et pour la poésie un nouveau sens esthétique auquel répond la poétique de la jeune école.

» L'avenir est au symbolisme, si la névrose qui l'a produit se généralise » (1).

La psychologie n'était pas moins catégorique. Ribot, en 1900, dans *l'Essai sur l'imagination créatrice*, ayant émis quelques hypothèses surtout physiologiques sur ces phénomènes et remarqué, avec une grande justesse, qu'au point de vue psychologique, l'association affective y tenait une grande place, concluait : « Ajoutons sans insister que ces manifestations anormales de l'imagination créatrice sont du ressort de la pathologie, bien plus que de la psychologie » (2).

Nous ne nous demanderons pas ici quel est le degré d'exactitude de cette affirmation, nous ne faisons pas de physiologie, cela est hors de notre domaine. Il est parfaitement possible que les audito-coloristes soient des névropathes, mais ce n'est point par là qu'ils nous intéressent.

Qu'un médecin développe cette thèse et la soutienne en prenant des exemples dans la littérature contemporaine, c'est son droit. Mais qu'un psychologue ou qu'un critique littéraire prétende expliquer ainsi une tendance de l'art actuel, cela nous paraît puéril et enfantin. Nous ne disons point que l'explication est fausse, nous disons qu'elle est insuffisante et qu'elle ne répond pas à la question.

Quand vous m'aurez dit de cent façons différentes — sans le prouver jamais d'ailleurs — que les poètes contemporains sont des audito-coloristes et que les audito-coloristes sont des névropathes, qu'aurai-je appris sur la nature de ce que ces poètes ont apporté de nouveau dans l'art et sur leur mode d'activité psychologique ?

Le seul défaut de cette explication, en vogue aux environs de 1890, c'est qu'elle n'expliquait rien du tout. Çà et là, on trouvait,

(1) Anatole France. *La vie littéraire*, 1890, 2e série, Préface, p. XVIII.
(2) Ribot. *Essai sur l'imagination créatrice*, 1900. Alcan, édit., p. 33.

en quelques lignes brèves, une indication psychologique sur ces phénomènes, mais elle était noyée dans les questions d'anatomie et de physiologie.

Un auteur, pourtant, eut le sentiment de ce qu'il y avait de très incomplet dans cette façon de voir les choses. Flournoy, dans les *Phénomènes de Synopsie*, posa la question de l'audition colorée avec un véritable esprit scientifique et remarqua que l'explication physiologique n'excluait pas l'explication psychologique, ne la remplaçait pas. En même temps, Flournoy notait, comme l'avait fait brièvement Suarez de Mendoza, le fait que l'audition colorée se rencontre chez des individus bien portants.

Mais, l'explication physiologique jouissait dans la psychologie d'alors d'une vogue générale et, de la meilleure foi du monde, on s'imaginait expliquer des phénomènes en les exposant dans le langage de la physiologie.

De cette erreur de méthode, les questions de l'audition colorée et de la correspondance des arts portèrent le poids, elles en moururent.

L'explication par la névrose était si définitive qu'on la considéra comme acquise et qu'on n'en parla plus. Le livre de Nordau, *Dégénérescence,* exposa cette thèse avec une passion violente et aveugle et, on s'en tint là. De temps en temps, quelque auteur obscur reprenait la vieille théorie à l'appui de quelque idée préconçue. Ainsi, le Dr Laurent, qui publia en 1897 *Les Décadents devant la science psychiatrique*, une bien piètre imitation de Nordau. Et, quand, par hasard, un critique littéraire rencontrait la correspondance des arts sur son chemin, il passait rapidement en répétant quelques lieux communs.

A partir de 1900, c'est surtout dans des articles que la question est traitée. Parmi ceux-ci, il faut signaler celui de M. Segalen, paru dans le *Mercure de France* en 1902, qui est, pour nous, à part quelques réserves, un des écrits les plus lucides sur les faits de synesthésie dans la littérature.

M. Segalen a compris que l'audition colorée ne suffit pas à tout expliquer. Chose curieuse, on avait toujours traité les poètes modernes comme des audito-coloristes sans jamais en donner aucune preuve.

Or, si nous examinons la production poétique de 1850 à nos jours, nous y trouvons deux textes où des auditions colorées semblent apparaître nettement : le *Sonnet des Voyelles* de Rimbaud et

les œuvres théoriques de René Ghil. Deux textes, rien de plus et nous verrons plus loin ce qu'il en faut penser. De tout le reste, sur ce point, on ne peut inférer rien de précis.

Ni dans Gautier, ni dans Baudelaire, ni dans les poètes plus modernes, nous ne trouvons une ligne qui soit indiscutablement probante d'audition colorée ou de tout autre synopsie.

Ainsi, la généralisation de l'audition colorée est une hypothèse gratuite et c'est là-dessus que tout repose. C'est déjà une base bien fragile pour une critique littéraire qui a des prétentions au titre de science, mais que dire d'une étude psychologique qui se fonde sur une telle hypothèse.

Il semble d'ailleurs que tous les auteurs de travaux sur cette question ne soient jamais partis d'un examen minutieux et impartial des textes, mais bien plutôt qu'ils aient regardé ces textes pour y chercher des exemples à l'appui de théories préconçues.

Or, la formule biblique : « Cherchez et vous trouverez » est, dans la critique psychologique ou littéraire, d'une éternelle vérité. Ils cherchèrent et ils trouvèrent.

A la base de toutes ces considérations, il y avait un point de départ faux. La correspondance des arts apparaissait aux critiques et, il faut bien le dire, à la plupart des poètes eux-mêmes, comme la conséquence, la traduction, pour ainsi dire, d'une correspondance des sensations.

Les vers fameux de Baudelaire :

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
>
> . . . . . .
>
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.....

étaient pour quelque chose dans cette manière de voir.

Le goût de la physiologie avait orienté l'opinion dans le même sens et, la vieille théorie de Condillac influençait encore les esprits : la sensation semblait l'élément essentiel même dans les phénomènes psychiques les plus compliqués.

Or, la sensation est un fait élémentaire. La qualité sensorielle n'apparaît primordiale et nettement différenciée que dans les actes simples et fondamentaux de la vie, mais dans les actes psychologiques un peu compliqués, cette qualité perd toute importance.

Prenons par exemple le langage. Quand je prononce le mot *eau*, quelle est la nature des sensations évoquées en moi ? C'est peut-être une saveur, peut-être une image visuelle, peut-être une sensation de contact, sans doute les trois fondues ensemble. Je n'en sais rien

au juste, je ne me le suis jamais demandé et cela est sans intérêt. L'audition du mot provoque dans l'esprit une opération intellectuelle complexe où la qualité sensorielle ne saurait être précisée et n'a nulle importance.

S'il en est ainsi dans le langage ordinaire, à plus forte raison en sera-t-il de même dans la littérature et la poésie qui sont des formes de langage plus compliquées.

Le Dr Pierre Janet, remarquant ce peu d'importance de la qualité sensorielle dans les actes supérieurs, observait que, dans l'intéressant livre de M. Villey, *Le monde des aveugles*, il y a des descriptions de promenades qui pourraient fort bien être écrites par un voyant. « La forêt dit encore bien autre chose avec sa voix profonde et prenante, sa fraîcheur égale, ses pénétrants parfums de résine, les crépitements de ses feuilles sous le pied ; les bruits de ses branches mortes qui se brisent avec un éclat sec » (1).

Plus caractéristique encore est un article emprunté par M. Villey au *Louis Braille*. C'est le récit d'une promenade faite par un aveugle : « ..... Nous traversons la rue principale du village où les maisons s'alignent d'une façon plus ou moins symétrique, leurs murs vous envoient au visage les rayons de chaleur que le soleil leur a prodigués durant des heures. Le dimanche est vraiment un jour de repos au village.... Pas de chars, pas de bruits d'outils ; çà et là devant les portes des groupes d'hommes et de femmes qui causent, discutent « tout à la douce », sans se presser, comme des gens qui ont le temps..... » (2).

On pourrait étendre la remarque à tout le livre. Si l'on supprimait les passages où l'auteur parle de sa cécité, on pourrait parfaitement le lire d'un bout à l'autre sans se douter jamais que c'est l'œuvre d'un aveugle. M. Villey, lui-même, observe que, dans l'expression poétique, l'essentiel n'est pas la qualité sensorielle puisque l'aveugle, auquel manque un sens primordial, peut goûter la poésie des voyants.

L'aveugle a autre chose que des mots dans la conscience quand il lit ces vers de Hugo :

> Comme brillent sur l'eau des nocturnes nacelles,
> Ou comme, de fenêtre en fenêtre on peut voir
> Des lumières courir dans les maisons le soir. (3)

---

(1) Pierre Villey. *Le Monde des aveugles*, 1914. Flammarion édit., p. 250.
(2) *Ibid.* p. 257.
(3) *Ibid.* p. 305.

L'auteur du *Monde des aveugles* est, lui aussi, un peu abusé par les théories ambiantes, il parle trop de sensations et semble accorder à la suppléance des sens les uns aux autres une importance exagérée.

La vérité, c'est que, les vers de Hugo, comme tous les vers du monde, sont avant tout des mots et que ce sont ces mots qui parviennent à l'esprit de l'aveugle et y déterminent une réaction particulière dans laquelle le rôle de la sensation est minime et lointain.

Le fait est caractéristique : l'absence d'un sens n'amène pas une notable lacune dans l'expression littéraire ; la perte de toute une catégorie de sensations n'entraîne pas un vide apparent dans le langage.

Une aveugle sourde célèbre, Ellen Keller, élevée avec soin par une institutrice très cultivée, lit avec intérêt toutes sortes de livres et peut écrire tout comme un être normal, littérairement même. « Aux premiers flocons de la neige, nous nous précipitâmes dehors ; pendant des heures on put les voir descendre majestueusement des hautes régions de l'atmosphère, puis, silencieusement, d'un mouvement très doux, se poser sur la campagne, nivelant la plaine. La nuit tomba sur toute cette blancheur. Le lendemain matin, l'aspect du paysage était entièrement modifié ; les routes avaient entièrement disparu, ainsi que les bornes qui limitaient les champs ; un désert de neige s'étendait jusqu'aux limites de l'horizon, les arbres émergeaient comme de blancs fantômes » (1).

De tels morceaux, où ne se marque aucune lacune, ont pu être écrits par une aveugle sourde, parce qu'elle avait de la mémoire et de l'intelligence.

Ce sont là d'irréfutables preuves du peu d'importance de la qualité sensorielle dans l'expression poétique, on n'y pensa point, on ne mit jamais en doute la toute puissance de la sensation.

Cette digression a pu sembler hors du sujet, mais elle était nécessaire pour expliquer comment nous en sommes venus à examiner la question de la correspondance des arts d'un point de vue différent de celui où l'on se plaçait généralement.

Ainsi, des considérations psychologiques générales nous amenaient à émettre cette hypothèse que la correspondance des arts

---

(1) Pierre Villey. *Le Monde des aveugles*, p. 276.

devait provenir d'une manière de penser, d'une conduite de l'esprit et, non point d'un mode particulier de sensibilité.

Désirant vérifier le plus précisément possible par les faits littéraires, la conclusion à laquelle nous amenait la psychologie, nous eûmes l'idée de faire une enquête auprès d'un certain nombre de poètes contemporains, choisis parmi ceux qui semblaient avoir fait un usage habituel des correspondances. A ces poètes, nous avons posé la question suivante :

« Que pensez-vous de la correspondance des arts, telle qu'elle se manifeste dans la poésie contemporaine :

a) Est-ce un *fait intellectuel,* nouvelle manière de s'exprimer et procédé d'art ?

b) Est-ce un *nouveau mode de sensibilité,* provenant d'une correspondance des divers sens entre eux ?

c) Est-ce un *effort voulu vers une synthèse,* tendant à exprimer toute la vie en s'adressant à tous les sens ? »

Les vingt-cinq réponses que nous avons reçues concluent à la presqu'unanimité — une ou deux opinions vagues seulement — à l'intellectualité du mouvement de correspondance. Pour quelques-uns c'est un procédé d'art, pour beaucoup un effort vers la synthèse.

Nous extrayons quelques passages des interwiews ou des lettres les plus intéressants.

Pour M. Paul Fort, la correspondance des arts n'est pas une nouveauté. Elle existe de tous temps et fait partie du « don du poète ». Synthèse aux transpositions, on la retrouve chez tous les grands poètes. Mais, le travail poétique n'est pas de l'inconscience, c'est une création volontaire. Or, presque tous les grands poètes et spécialement les modernes sont des gens très cultivés, par conséquent, ils ont un contenu d'esprit très riche permettant des associations et des combinaisons très diverses.

M. Gustave Kahn nous écrit : « Cet effort vers la correspondance des arts, ou vers les correspondances d'harmonies me paraît être un effort voulu vers une synthèse qui tendrait à exprimer le plus possible de la vie esthétique en s'adressant à l'intelligence ».

M. René Ghil pense que la correspondance des arts est d'abord un nouveau mode de sensibilité, puis un fait intellectuel, puis un effort vers une synthèse, mais par mode de sensibilité, M. Ghil

entend la manière dont l'esprit interprète et analyse les sensations et non point leur mode de perception.

M. Camille Mauclair croit fermement à l'intellectualité de ce mouvement artistique et pense que l'influence sociale y fut prédominante.

M. Fernand Gregh considère la correspondance des arts comme un simple procédé d'art. M. Lubicz Misloz en prétend faire une synthèse tout comme M. Victor-Emile Michelet et M. Carlos Larronde qui nous écrit : « Tout est un dans la nature et dans l'homme. Comment le poète n'aurait-il pas, plus qu'un autre, conscience de cette unité ? Comment ne le percevrait-il pas sous la forme de correspondances entre ses diverses sensations ?

» Au-dessus des efforts voulus vers une synthèse, il y a l'évolution. Tout sort de l'unité, tout y retourne.... »

M. Alexandre Mercereau penche pour la thèse de l'intellectualité, sans vouloir être trop absolu pourtant : « La correspondance des arts telle qu'elle se présente dans la poésie contemporaine est un phénomène compliqué que l'on ne saurait, je crois, sans arbitraire, classer intégralement dans la catégorie intellectuelle, quoiqu'elle y ressortisse beaucoup plus qu'au domaine sensible ».

M. St-Georges Bouhélier juge que la synthèse des arts n'est pas une nouveauté, loin de là, car les cathédrales du Moyen-Age l'avaient déjà réalisée. Au reste, pour lui la correspondance et l'union ne sauraient être pour les arts un élément de puissance, car chez les grands artistes, il y a hypertrophie de leur art.

En marge de la poésie, nous avons recueilli quelques opinions intéressantes :

M. Henry Bordeaux nous rappelle un passage de son étude sur Villiers de l'Isle Adam : « Les temps paraissent se recueillir dans l'attente du génie qui fera cet immense accord de la nature et de l'abstraction, de la géologie et du calcul intégral, de l'art et de la science.

» Tout se correspond dans la création : la musique et la poésie, basées sur le nombre et le rythme, dépendent de l'arithmétique qui exprime les lois du temps. L'architecture, la sculpture et la peinture, basées sur la proportion, sont filles de la géométrie qui exprime les lois de l'espace.

» Pour accomplir l'union, il suffirait que l'homme se comprit

enfin lui-même et ne se *parut* plus double. Toutes ces différentes formules de science et d'art ont un lien nécessaire et se rattachent logiquement les unes aux autres : Toute science et tout art aboutiront à une unique formule, encore mystérieuse et introuvée ».

M. Vincent d'Indy nous répond : « A mon sens, l'art est *un*. La création artistique est de même nature et suit la même marche dans toutes les variétés d'art. Seule, *la matière employée* diffère. L'artiste peut se servir de pierres, de bois, de lignes, de couleurs ou de sons, le travail de l'Œuvre restera le même et sera fixé par les mêmes lois d'Harmonie, de Proportion et de Balistique.

» L'association boiteuse d'une matière d'art avec une autre est donc, selon moi, une inutilité flagrante et ne peut guère produire que des monstres..... »

L'opinion des poètes considérant les correspondances comme des associations volontaires paraissait en accord avec nos données psychologiques, mais la vérification essentielle et définitive restait à faire.

L'étude des manifestations de la correspondance des arts ne démentirait-elle pas nos affirmations ? Ce mouvement artistique se présentait-il dans toutes ses phases comme un fait intellectuel, comme une manière de parler consciente et volontaire ?

C'est dans le but de répondre à de telles questions que nous avons entrepris ce travail. Etudier avec le plus de rigueur possible la naissance et le développement de ce mouvement artistique, puis les différentes formes qu'il affecte chez nos contemporains, voilà ce que nous avons essayé de faire.

Nous avons suivi, au début de notre étude, l'ordre chronologique de la production littéraire, au moins dans ses grandes lignes, cela afin de respecter le plus scrupuleusement possible la nature des faits.

On ne saurait trouver ici un tableau de la poésie contemporaine et pas davantage un exposé complet de tous les cas de correspondance des arts. Nous avons évité les énumérations inutiles, les accumulations fastidieuses d'exemples, choisissant le plus souvent un seul cas typique pour étudier une forme et laissant au lecteur le soin de trouver les exemples analogues.

Qu'on ne s'étonne pas davantage de ne trouver ici aucun jugement de valeur, nous les avons écartés de parti-pris, voulant juger en psychologue et non point en critique d'art. Il nous fut difficile

parfois de faire taire nos sympathies personnelles et nos préférences, nous nous y sommes du moins efforcé en toute conscience, mettant sur le même plan toutes les œuvres pour les mieux étudier.

Nous ne prétendons pas avoir rien découvert, ni proclamé des vérités nouvelles, notre modeste ambition s'est bornée à vouloir poser d'une manière précise le problème de la correspondance des arts et à essayer d'y apporter quelques éclaircissements. Puissions-nous y avoir réussi !

Paris, 20 juin 1919.

PREMIÈRE PARTIE

Genèse et Evolution

I

Quelques théories et quelques applications de la correspondance des Arts. — Le P. Castel et son clavecin oculaire. — Voltaire et les *Eléments de la Philosophie de Newton.* — La correspondance des Arts dans les théories philosophiques. — Condillac. — Spencer. — Taine.

De nombreux ouvrages d'esthétique ont traité du domaine respectif de chacun des arts. Mais, le souci de ceux qui se sont préoccupés de cette question paraît avoir été non point de rapprocher les arts mais plutôt de les différencier.

Bien distinguer la musique de la poésie et celle-ci de la peinture, tel semble être le but de ces écrits.

Dans les *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture* (1), l'abbé Dubos délimite nettement les domaines de la poésie et de la peinture. Pour lui, *le peintre* travaille dans *l'espace,* alors que *le poète* travaille dans *le temps.*

« Un poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages. Il n'en est pas de même du peintre qui ne peint qu'une seule fois chacun de ses personnages et qui ne saurait employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible » (2).

Durant tout le XVIII^e^ siècle, cette différenciation de la peinture et de la poésie est question d'actualité. Diderot juge que la peinture emploie des signes naturels comme moyens d'expression, alors que la poësie use de symboles. Mais l'ouvrage le plus important à ce point de vue et qui résume tous ses devanciers, c'est le *Laocoon*

---

(1) Abbé Dubos. *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture.* Paris 1719.

(2) *Loc. cit.* p. 89, vol. I.

de Lessing (1), lequel reprend à son compte la différence établie par l'abbé Dubos.

Pourtant, parmi tant d'auteurs, occupés à marquer pour chaque art des limites bien définies, une voie discordante s'élève, c'est celle du père Castel qui, dès le début du XVIIIe siècle, affirme la possibilité d'une *musique des couleurs*.

Le père Castel, jésuite, auteur d'ouvrages de mathématiques et de physique, aujourd'hui bien oubliés, devint célèbre par l'invention du *clavecin oculaire*. Il entretint avec Montesquieu des relations suivies (2) et lui dédia les articles où il expose les plans de son innovation. Voltaire le traita d'abord en grand homme puis le railla, l'appelant « le Don Quichotte des Mathématiques » (3). On trouve son nom mentionné dans des études d'optique sur les couleurs et quelquefois dans des articles ou des ouvrages sur la Correspondance des Arts. Quelques lignes brèves, généralement dédaigneuses, c'est tout ce qu'on accorde aujourd'hui à un homme qui est en réalité l'ancêtre d'un mouvement artistique moderne et qui, avant tout autre, non seulement publia une théorie de la Correspondance des Arts, mais surtout en fit une première et très ingénieuse application.

C'est en 1725 que, d'après les conseils de Rameau, le P. Castel publia dans le *Mercure* (4) un premier article assez sommaire sur la « musique des couleurs » et le clavecin qu'il projetait. Dix ans plus tard, dans les *Mémoires de Trévoux*, il exposa son système complet en six articles dédiés à Montesquieu (5).

Le langage courant qui parle de ton et d'harmonie dans les couleurs ainsi que la langue musicale qui emploie le mot *chromatique* de *chroma :* couleur, lui fournissaient un point de départ pour le rapprochement des sons et des couleurs.

Il ne saurait en effet y avoir dans la nature qu'une seule harmonie : « Car l'harmonie n'a jamais été après tout que nombre, mesure, rapport et, s'il y a une harmonie dans les couleurs, comme il

---

(1) Lessing. *Le Laocoon* ou *Les limites respectives de la peinture et de la poésie.* Berlin, œuvres complètes, 1840.

(2) Nous trouvons dans la correspondance de Montesquieu de nombreuses lettres du P. Castel. Cf. *Correspondance de Montesquieu*, édit. Champion.

(3) *Lettre à Rameau*, Mars 1738.

(4) *Mercure* (1725).

(5) *Nouvelles expériences d'optique.* — Mémoires de Trévoux. Août 1735, et suivants.

est plus que raisonnable de le croire sur la parole constante de tous les peintres, et comme le public me paraît commencer d'en convenir, il faut bien que ce soit une harmonie numérique, analogique, géométrique. Voudrait-on reconnaître deux harmonies dans la simplicité infinie et toute divine de la nature ? Voudrait-on en imaginer une dont on a aucune idée au préjudice de celle qu'on connaît déjà..... » (1).

Et, tout de suite, l'auteur en vient à l'établissement d'*une gamme tonique des couleurs*. L'arc-en-ciel lui fournit une base sur laquelle il tâtonne ; il recueille des observations autour de lui et arrive enfin à la succession : *bleu, vert, jaune, fauve, rouge, violet, gris, bleu,* correspondant exactement aux notes *ut, ré,* etc.... (2).

De la gamme tonique, il passe à la gamme chromatique, les demi-tons étant représentés par des teintes intermédiaires moins différenciées.

A l'accord parfait *ut, mi, sol, ut,* correspondent les trois couleurs fondamentales *bleu, jaune, rouge.* Et pour légitimer ce rapprochement l'auteur s'appuie sur l'autorité du *Manuel du Parfait teinturier* qui, partant de ces trois couleurs, dit : « toutes les couleurs qu'on tire de leurs nuances, il ne peut s'en faire aucune qui soit fausse » (3).

Le beau consistant, pour le P. Castel, — et en cela, il n'est point original, — dans l'unité et la variété, ces deux qualités se peuvent trouver dans les couleurs tout comme dans les sons.

L'idée originelle de son clavecin, lequel est un jeu de couleurs simultanées ou successives, lui a été fournie par un spectacle naturel : « ..... dès 1725, je l'avais vu et revu (*le clavecin*), sans quoi je n'aurais pas été assez imprudent pour l'affirmer. J'avais vu un parterre jonché de fleurs : un doux zéphir avait soufflé et, saisissant cet instant, j'avais vu le clavecin » (4).

Dans cet instrument nouveau, les octaves seront représentées par les tons différents d'une même couleur. Emporté par son imagination, le P. Castel va jusqu'à prétendre que, comme on fait avec les mêmes notes des instruments de musique divers suivant la matière qui sert à les fabriquer, de même, on pourra faire, un

---

(1) *Loc. cit.* p. 1451.
(2) *Loc. cit.* p. 1466.
(3) *Loc. cit.* p. 1632.
(4) *Loc. cit.* p. 2699.

jour, divers instruments oculaires, suivant la nature des substances colorées et la méthode de coloration.

A cette musique nouvelle, le grand public trouvera la même jouissance que lui donne toute musique : un simple agrément causé par la variété et le mouvement. Mais les connaisseurs, les artistes — et c'est pour ceux-là que travaille le P. Castel — y trouveront un plaisir réel et un profit. Les peintres auront dans le clavecin un moyen d'éducation pour leur sens des couleurs et les musiciens pourront juger par là, du ton qui convient le mieux à un morceau suivant sa couleur générale : « Mais le *vert* qui répond au *ré* leur fera sans doute mieux sentir que ce ton de *ré* est naturel, champêtre, riant, pastoral. Le *rouge* qui répond au *sol* leur donnera l'idée d'un ton guerrier, sanglant, colère, terrible, etc..... (1).

Telle est, sommairement résumée, l'invention que le P. Castel expose compendieusement, avec un esprit encore tout imbibé de cartésianisme et farouchement anti-newtonien.

Le système, fort bien présenté, nous apparaît solide et il peut très honorablement soutenir la comparaison avec des théories toutes modernes. La *Musique des Couleurs* de Favre, parue en 1900 (2), n'a ni plus d'intérêt, ni plus de réalité, et beaucoup moins d'originalité (3).

Tout comme nos artistes d'aujourd'hui, le P. Castel pense que la

---

(1) *Loc. cit.* p. 2731.

(2) Favre, *La Musique des Couleurs*, 1900. — La théorie de Favre semble s'apparenter aux observations publiées par Féré en 1887. Pour lui, tout, autour de l'homme est vibrations et quel que soit le sens qui les perçoit, ces vibrations peuvent amener une émotion identique. L'argumentation est donc différente de celle du P. Castel, mais non point plus solide. Le système d'ailleurs reste beaucoup plus théorique, mais l'aboutissant en paraît être le même, puisque Favre appelle la musique des couleurs : « l'art des couleurs en mouvement ».

(3) Dans le Bulletin de l'Académie de Médecine de 1916, sous le titre : *De l'encéphalopsie chromatique*, le Dr R. Blanchard, qui ne semble pas connaître le P. Castel, cite en note, deux faits très intéressants qui sont des rééditions de la tentative du père Jésuite, sans qu'on ait d'ailleurs songé à lui en faire hommage. Voici les faits :

« 1° Voilà une douzaine d'années environ, l'Egyptien Hall (Piccadilly, Londres) avait à son programme une curieuse partie musicale à laquelle j'ai assisté. On jouait du piano dans une salle obscure et, en même temps, s'allumaient et s'éteignaient tour à tour des lampes électriques diversement colorées, disposées en un tableau placé sous les yeux des spectateurs. A chaque note correspondait une lampe différente, la même note allumant toujours la même lampe. Il en résultait un singulier spectacle qui n'éveillait en moi d'autre sentiment que celui de la

musique est un plaisir de l'esprit bien plutôt que des sens. Une base scientifique lui est indispensable, et pour jouir vraiment de la musique il faut une éducation spéciale, une culture : « Je ne suis point du tout de l'avis de ceux qui croient qu'il n'y a qu'à voir pour sentir et juger ; dans la musique vulgaire tous les auditeurs ne sont pas juges, comment tous les spectateurs le seraient-ils ici ? » (1). Le P. Castel ne prétend point s'adresser au grand public qu'il juge incapable d'apprécier son œuvre, mais seulement à une élite, « aux connaisseurs », comme il dit. « La musique des couleurs ne saurait plaire qu'aux connaisseurs » (2).

Mais, ce qui, dans toute sa théorie, nous paraît le plus intéressant et le plus curieusement moderne, c'est la manière dont il parle des couleurs et des sentiments qu'elles évoquent. Le morceau est tout à fait d'un littérateur d'aujourd'hui, il y a même l'attribution de couleurs aux divers instruments de musique : « Je reviens donc à mon rouge et à mon sol dominans, bruians, brillants, éclatans, car c'est leur commun caractère. Le bleu a sans doute plus de gravité, plus de majesté ; le jaune plus de lueur, plus de blancheur, je dirais presque plus de pâleur. Mais le rouge a plus d'éclat et de brillant, plus d'empire, de domination et presque de tyrannie. *Je comparerais assez volontiers le bleu aux instruments de basse, le jaune aux flageolets et aux fifres, si l'on veut, mais le*

---

curiosité, mais d'autres spectateurs déclaraient éprouver un réel plaisir à ce jeu lumineux et y trouver une harmonie véritable. Je ne saurais dire si l'organisateur de ce spectacle avait disposé les couleurs suivant sa fantaisie ou bien suivant les sensations qu'il éprouvait lui-même. »

« 2° On lit dans l'*Excelsior* du 14 mars 1913 : Concerts visuels. — « Un professeur anglais, M. A. W. Rimington, vient de construire un orgue qui, au lieu de produire des sons, émet des couleurs. L'instrument est muni d'un clavier, comme l'orgue musical. Chaque touche de ce clavier correspond à un tube qui projette des rayons lumineux colorés, sur un écran.

» M. Rimington exécute aussi des symphonies colorées qui, paraît-il, sont extrêmement curieuses et intéressantes. Il a d'ailleurs construit cet appareil pour favoriser la notion des couleurs et développer la sensibilité de l'œil qui, dit-il, a subi une régression profonde dans les temps modernes. Les spectateurs qui ont assisté à ces concerts visuels déclarent qu'ils ont éprouvé une sensation analogue à celle que produit l'audition d'une page musicale interprétée à l'orgue. Depuis longtemps, les traités d'orchestration avaient défini la couleur de chaque instrument, ainsi, la trompette est rouge, la clarinette bleue. Peut-être un jour dira-t-on que la symphonie pastorale de Beethoven est verte. »

(1) *Loc. cit.* p. 2337.

(2) *Loc. cit.* p. 2368.

rouge aux clairons, aux trompettes, et, si l'on veut encore, aux violons et aux hautbois » (1).

Mais ces associations de sons et de couleurs et ce caractère émotionnel des tons musicaux ou des coloris apparaissent au P. Castel comme des correspondances toutes naturelles (2). Il n'en cherche point l'explication, mais les déduit d'observations simples et justes qui sont fort ingénieuses.

« La quinte est spécialement affectée aux bruits de guerre, aux airs de trompette et de timbale : c'est un fait commun, tout musicien le pratique sans y penser. Chose singulière ! la trompette est peut-être l'instrument le plus naturel, le plus simple, le plus ancien que nous connoissions. Ses airs propres, et ce que nous appelons *bruits de guerre*, ne roulent guère que sur les trois sons naturels, primitifs et essentiels : ut, sol, mi, un peu sur mi, beaucoup sur ut et tout à fait sur sol.... Les airs de chasse roulent beaucoup aussi sur la quinte, la chasse est une image de la guerre et le cor n'est qu'une trompette. Deux petits traits, pour lesquels je demande grâce à qui il appartient : quand les musiciens se fâchent, *ils prennent*, dit-on, *la quinte*, et les *esprits quinteux* sont, en style proverbial, des esprits colères et tous de feu » (3).

De même, l'auteur observe très finement que les couleurs sont un plaisir pour l'esprit par les spectacles qu'elles peuvent nous rappeler : « De soi, les couleurs et toutes les couleurs sont belles pour la vue et riantes pour l'esprit. Elles tiennent à la nature et à la belle nature dont toutes les idées sont riantes. Le bleu céleste, l'azur, le vert, la couleur de feu, la couleur d'or, etc... » (4).

En terminant son exposé, le P. Castel rapproche la Danse de la Musique et toutes deux de la Peinture. Sa manière de considérer la danse comme une Musique des mouvements est toute proche de celle des théoriciens les plus modernes. Un Dalcroze et un Jean

---

(1) *Loc. cit.* p. 1829.

(2) Le P. Castel cite le fait d'un aveugle pour qui la couleur rouge s'explique, se remplace, s'imagine en quelque sorte, par le son de la trompette.

Le Dr Blanchard note une observation analogue de Locke : « A studious blind mau who had mightly beat his heat about visible objects, and made use of the explication of his books and friends to understand those names of light and colours wich often came in his way, bragged one day that he now understood what scarlet signified. Upon wich, his friend demanding what scarlet was, the blind mau answered : « It was like the sound of a trumpet ».

(3) *Loc. cit.* p. 1830.

(4) *Loc. cit.* p. 2706.

d'Udine n'y ajouteront rien quant au fond. Il voit dans la danse une harmonie, une musique pour la vue, une application pratique de sa musique des couleurs : « Théorème soixante-dix : La danse est un vrai clavecin oculaire » (1).

Mais, si le P. Castel fut le premier à faire la théorie d'une musique des couleurs, d'autres avant lui avaient parlé des rapports existants entre sons et couleurs. Newton est de ceux-là et nous trouvons un exposé fort intéressant des correspondances, telles que les entendaient le physicien anglais, dans les *Eléments de la philosophie de Newton*, de Voltaire (2).

Le chapitre XIV de cet ouvrage s'intitule : *Du rapport des sept couleurs primitives avec les sept sons de la musique* (3). La réfrangibilité inégale des rayons de couleur différente établit entre elles des rapports, or, les proportions des couleurs entre elles correspondent aux proportions des notes : « Ces proportions sont précisément les mêmes que celles des tons de la musique ; la longueur de la corde qui, étant pincée, fera ré, est à la corde qui donnera l'octave ré, comme la ligne A I qui donne le rouge en I, est à la ligne A D qui donne le violet en D ; ainsi les espaces qui marquent les couleurs dans cette figure, marquent aussi les tons de la musique » (4).

Les correspondances s'établissent ainsi : rouge, ut ; orange, si ; jaune, la ; vert, sol ; bleu, fa ; pourpre, mi ; violet, ré.

Cette notation n'est point d'accord avec celle du P. Castel, mais en cette matière, que l'on soit homme de science, artiste ou simple profane, l'on est rarement d'accord avec son voisin.

Ainsi existait, nettement établie au XVIII^e^ siècle, une correspondance entre sons et couleurs. Mais ce n'est que bien plus tard que la poésie utilisera ces correspondances ; il appartenait au XIX^e^ siècle finissant de parler de la couleur des mots et de redécouvrir celle des notes !

Avant d'en venir là, la poésie aura étroitement collaboré avec la musique, se sera rapprochée d'elle jusqu'à la confusion, et cette correspondance des deux arts voisins, poésie et musique, des théories philosophiques l'ont préparée et légitimée.

---

(1) *Loc. cit.* p. 2764.

(2) Voltaire. *Œuvres complètes*, édition Lefèvre, tome 38.

(3) Ce chapitre existe dans les éditions de 1738 et de 1741 ; il fut supprimé dans les suivantes. L'édition Lefèvre le donne en note.

(4) Voltaire. *Eléments de la philosophie de Newton*, p. 146 et suiv.

Nous la trouvons dans l'*Essai sur l'origine des Connaissances humaines* de Condillac (1).

Pour cet auteur, *danse, poésie* et *musique* ont une origine commune et utilitaire, ce sont trois formes du langage primitif. Elles se sont, en se perfectionnant peu à peu, différenciées jusqu'à devenir trois arts différents.

L'union de la poésie et de la musique s'explique facilement, puis la danse se joint à elles : « Il n'est pas difficile d'imaginer par quels progrès la poësie est devenue un art. Les hommes ayant remarqué que les chutes uniformes et régulières que le hasard amenait dans le discours, les différens mouvemens produits par l'inégalité des syllabes et l'impression agréable de certaines inflexions de la voix, se firent des modèles de nombre et d'harmonie, où ils puisèrent peu à peu toutes les règles de la versification. La musique et la poésie sont donc naturellement nées ensemble.

Ces deux arts s'associèrent celui du geste, plus ancien qu'eux et qu'on appelait du nom de danse. D'où nous pouvons conjecturer que dans tous les temps et chez tous les peuples on aurait pu remarquer quelque espèce de danse, de musique et de poésie » (2).

La théorie de Condillac est fort importante par le retentissement qu'elle a eu sur l'avenir.

Cette union des trois arts qui fera l'originalité de la théorie et de l'œuvre Wagnérienne, nous la rencontrons chez tous ceux qui se sont occupés, soient des origines du langage, soient de celles de l'art.

Nous la trouvons dans Spencer (3) : « La danse aussi est une action rythmique naturelle pour augmenter l'émotion. Que sous l'excitation, le discours acquière un certain rhytme, nous avons une occasion de le constater dans les plus grands efforts d'un orateur. Dans la poésie, qui est une forme de discours employée pour la meilleure expression des idées émotionnelles, nous voyons cette tendance rythmique développée. Et quand nous pensons que danse, poésie et musique sont unies, qu'elles sont originellement, les parties constituantes d'un même ensemble, il devient clair que le mou-

---

(1) Condillac. *Essais sur l'origine des Connaissances humaines*, 1746. P. Mortier à Amsterdam, édit. 1 vol. in-12.

(2) *Loc. cit.* p. 106.

(3) Spencer. *Essays*, tome I, 1868. *The origin and function of music*, publied in Fraser's Magazine for October 1857.

vement rythmique commun à toutes implique une action rythmique du système tout entier, un résultat plus complexe et plus subtil de cette relation entre l'excitation mentale et musculaire » (1).

Spencer conclut à l'existence de deux formes de langage : Tout discours est composé de deux éléments, les mots et le ton dont ils sont prononcés, les signes des idées et les signes des sentiments. Tandis que certaines articulations expriment la pensée, certains sons vocaux expriment le plus ou moins de peine ou de plaisir que donnent les pensées. En employant le mot *cadence* dans un sens étendu, comme désignant toutes les modifications de la voix, nous pouvons dire que *la cadence est le commentaire des émotions sur les propositions de l'intellect.* Cette dualité du langage parlé, qui n'est cependant pas reconnue formellement, l'est en pratique par chacun ; et chacun sait que très souvent il s'attache plus d'importance au ton qu'aux mots (2).

Taine, également, distingue deux sortes de langage qu'il appelle *langage émotionnel* et *langage rationnel.* Mais pour lui, le premier de ces langages représente un stade très inférieur d'évolution : « Le langage émotionnel comprend les cris, les interjections, les sons imitatifs » (3), c'est un langage animal, alors que le langage rationnel est essentiellement humain.

---

(1) Dancing, too, is a rhytmical action natural to elevated emotion. That under excitment speech acquises a certain rhytm, we may occasionally, perceive in the highest efforts of an orator. In poetry, which is a form of speech used for the better expression of emotional ideas, we have this rhytmical tendency developed. And when we bear in mind that dancing, poetry and music are connate — are originally constituent parts of the same thing, it becomes clear that the measured movement common to them all implies a rhytmical action of the whole system, the vocal apparat is included and that so the rhytm of music is a more subtle and complex result of this relation between mental and muscular excitment. (Spencer. *Essays*, tome I, p. 223).

(2) All speech is compounded of two elements, the words and the tones in weech they are uttered — the signs of ideas and the signs of feelings. While certain articulations express the thought, certain vocal sounds express the more or less of pain or pleasure which the thought gives. Using the word *cadence* is an unusually extented sense, as compending all modifications of voice, we may say that *cadence is the commentary of the emotions upon the propositions of the intellect.* This duality of spoken language, though not formally recognised, is recognised in practice by every one ; and every one knows that very often more weight attaches tho the tones than the words. (Spencer. *Essays,* tome I, p. 232).

(3) Taine. *L'Intelligence*, 1870, t. I, note I.

On le voit, la division n'est pas la même que celle de Condillac et de Spencer. Taine ne considère que les mots, pour lui *le ton* n'apparaît pas comme un élément du langage, on dirait qu'il ne songe qu'au langage écrit alors que ses prédécesseurs songeaient évidemment au langage parlé.

C'est de même, au langage en tant que sons, que pense M. Combarieu quand, dans un livre très intéressant : *Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression* (1), il reprend la théorie de Spencer et juge que la voix humaine possède un triple pouvoir d'expression. Elle peut être tour à tour ou en même temps : « 1° une représentation du sentiment ; 2° une représentation de certains objets matériels et extérieurs ; 3° une représentation de la pensée. Dans le premier cas, elle a pour forme le cri et toutes ses nuances ; dans le second l'onomatopée et tous ses perfectionnements ; dans le troisième le langage proprement dit, tel que l'écriture le reproduit » (2).

Nous avons résumé brièvement les plus importantes des théories philosophiques qui semblent légitimer une correspondance des arts. Nous retrouverons ces théories à la base de presque toutes les formes de Correspondance, dans les plus diverses et les plus opposées, dans le système de M. René Ghil comme dans le drame Wagnérien.

---

(1) Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression*, 1894, Alcan, Paris.

(2) *Loc. cit.* p. 23, 24.

II

Les premières manifestations de la Correspondance des Arts en poésie. — La période de spontanéité. — Les poètes musiciens. — Lamartine : Une théorie de la Correspondance. — Le romantisme : Hugo, Musset.

Nous avons vu dans le chapitre précédent, comment quelques théoriciens expliquaient l'existence d'une correspondance étroite entre la poésie et la musique. Nous devons voir maintenant comment cette correspondance s'est manifestée dans la poésie.

Nous ne remonterons pas à des âges lointains et nous n'évoquerons pas le souvenir des déclamations de l'aède grec, qui tenaient à la fois du récit poétique et du chant. Nous n'avons point la prétention de faire de l'histoire littéraire et d'étudier dans leur détail toutes les formes d'un mouvement artistique.

Qu'il nous suffise de remarquer qu'il fut de tout temps des poètes auxquels la critique applique volontiers l'épithète de « *poètes musiciens* » : Racine, Lamartine, les deux noms nous viennent immédiatement à l'esprit.

Or, qu'est-ce qui vaut à un poète ce qualificatif ? Quels sont les caractères du poète musicien ?

Vraisemblablement, la critique littéraire n'a pas cherché bien loin une explication de cette épithète. On a observé que, indépendamment des idées ou des sentiments qu'ils expriment, certains vers sont plus agréables à entendre que d'autres, qu'ils sont, en dehors de toute impression intellectuelle, une jouissance pour l'oreille, et l'on a conclu en les rapprochant d'un art voisin, et en les appelant des vers musicaux.

Le degré de musicalité de la poésie a été ainsi apprécié spontanément à l'audition. Mais, évidemment, l'on a ensuite essayé de déterminer les raisons de ce plaisir de l'oreille et l'on a parlé de nombre, de rythme, de mélodie, d'harmonie.

En partant des théories de Condillac et de Taine et en admettant la division du langage en langage émotionnel et langage rationnel, il est évident que plus la partie émotionnelle prédomine, plus la poésie est musicale.

Or, le ton, le rythme, l'onomatopée, sont des éléments du langage émotionnel, nous les retrouverons dans l'œuvre des poètes musiciens.

Chez Racine, par exemple, les syllabes, les mots, qui forment un vers semblent choisis pour que leur émission soit agréable à l'oreille, et surtout pour que leur tonalité ne soit pas en désaccord avec le sentiment exprimé. La colère ou le triomphe ne se crieront pas avec des syllabes muettes, mais avec des mots sonores contenant des *a*, des *o*, des mots qui veulent la bouche bien ouverte et la voix forte. La tristesse s'exprimera sur des rythmes lents, sans coupures, avec des mots bas, des mots ouatés, presque silencieux.

Bien plus, les mots essaieront par leur son de contribuer à faire vivre l'image, et l'on trouvera dans Racine des exemples d'harmonie imitative comme le vers fameux :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes.

Parfois, des vers ne seront rien d'autre que des mots agréables à entendre, parce que les sons qui les composent s'harmonisent entre eux, et la critique admirera, un peu exagérément peut-être, des vers comme celui de *Phèdre* :

La fille de Minos et de Pasiphaé.

Cette musicalité de la poésie est, chez certains poètes, naturelle et comme instinctive Racine n'a point cherché, cela est sûr, à mettre de la musique dans ses tragédies ; il y en a mis parce que telle était sa manière de s'exprimer. Je dis qu'il fit ainsi, instinctivement, je n'oserais dire inconsciemment, car il avait le goût de la musique, et rien ne prouve qu'il ne se soit rendu compte de la musicalité de son vers et même qu'il n'y ait quelquefois pris plaisir : l'introduction des chœurs dans *Esther*, semble à cet égard, un fait instructif.

Mais, ayant compris ce qu'est la poésie musicale et en ayant sommairement regardé un exemple caractéristique, il nous faut sauter par-dessus les temps, pour venir à un poète dont le nom est indissolublement lié à l'histoire de la poésie musicale : Lamartine.

Dans l'œuvre poétique de Lamartine, il y a, comme dans toute

poésie, quelques idées et sentiments souvent banaux, mais exprimés sous une forme très agréable pour l'oreille et même pour l'esprit. Quand on entend des vers de Lamartine, il faut faire un effort pour songer à leur sens ; on ne cherche pas, on a l'impression d'un rythme berceur auquel on s'abandonne très volontiers.

Un public de profanes pourra éprouver une émotion agréable en entendant réciter le *Lac*, mais il n'y aura trouvé aucune signification précise ; à peine dix auditeurs sur cent pourraient-ils indiquer l'idée maîtresse du morceau. Ils ont entendu un bruit harmonieux, une musique de mots, et c'est tout. Cela nous explique pourquoi le peuple, le grand public qui n'est guère musicien et qui, dans la chanson comme dans la poésie, goûte avant tout l'histoire racontée ou les idées exposées, n'aime guère Lamartine. Ce sont les rêveurs et les jeunes gens qui sont les plus fervents lecteurs du poète des *Harmonies*, ceux qui savent se conter à eux-mêmes des histoires merveilleuses et qui ne demandent à la poésie que d'être l'accompagnement en sourdine des rêves qui passent en leur esprit. Toutes les jeunes filles de quinze à dix-huit ans ont une admiration passionnée pour Lamartine ; or, pas une de ces admiratrices ne pourrait analyser sérieusement une œuvre poétique et, d'ailleurs, pas une ne se soucie de ce que le poète a voulu dire dans *Milly* ou dans le *Vallon*. Elles entendent cette poésie comme elles entendent la musique, et elles aiment l'une et l'autre parce que ce sont des excitants à la rêverie et qu'elles ont le goût de la rêverie.

Il semble bien que Lamartine lui-même dut être parfois comme ces auditeurs bénévoles et admiratifs, et qu'il berça avec des mots harmonieux quelque rêve personnel qu'il n'a point exprimé. Certaines strophes, pleines de musique, ne signifient rien, on cherche en vain l'idée qu'elles renferment :

> C'était l'heure chantante où, plus doux que l'aurore,
> Le jour en expirant semble sourire encore
> Et laisse le zéphir dormant sous les rameaux
> En descendre avec l'ombre et flotter sur les eaux. (1)

La description, ici, est on ne peut plus vague, on ne se représente point le paysage et, vraisemblablement, le poète ne se l'est

---

(1) Lamartine. *Le Pasteur et le Pêcheur*, fragment d'églogue marine, *Premières méditations*, 1823.

pas représenté davantage. Ce qu'il a voulu donner, c'est une impression, l'impression de ce qu'il appelle *l'heure chantante*. Cela ne correspond à rien de précis, ni d'objectif, mais cela se rapporte à certains états de rêverie, fréquents au crépuscule, et que le poète réveille en ses auditeurs par les sonorités de ses vers.

On a observé bien des fois cette impuissance de Lamartine à décrire un paysage, à faire naître en nous des images visuelles. Il semble qu'on pourrait remarquer encore combien en cette poésie les pensées sont rares, banales, noyées dans les mots. Et cela n'a rien d'étonnant puisque c'est le rythme, la mélodie, la musique, qui dominent et que, quoi qu'on fasse et qu'on dise, la musique n'exprime guère de jugements et n'est descriptive que pour ceux qui ont une imagination prédisposée à y voir quelque chose.

Si nous n'avons pas osé appliquer à Racine l'épithète de « musicien inconscient », encore moins oserons-nous l'appliquer à Lamartine. Il semble, en effet, non point qu'il ait voulu, il était trop poète d'instinct pour cela, mais qu'il ait senti cette musicalité de son vers et l'ait jugée légitime, puisqu'il intitulera l'un de ses recueils : *Harmonïes poétiques et religieuses* (1). C'est un titre franchement musical donné à une œuvre poétique, et cela est caractéristique.

Toutes proportions gardées et en excluant toute question de valeur littéraire, il nous semble que la musicalité de Lamartine se présente à peu près comme celle de Verlaine. Chez tous deux, la production est spontanée et elle est inégale. Ils ont la même indifférence de l'idée et de la description et les sons sont leur grande affaire, au point que chez l'un comme chez l'autre, on trouve des morceaux qui ne sont rien que de la musique verbale. Et, sur la plupart des auditeurs, l'impression produite par leur poésie est de même nature, elle donne le ton à une rêverie personnelle, elle est une berceuse qui berce le rêve élaboré par l'esprit et le prolonge. Les airs de Verlaine sont plus variés que ceux de Lamartine, mais c'est toujours de la musique. Tous deux ont produit d'instinct une telle poésie, mais tous deux se sont parfaitement rendu compte de ce qu'ils faisaient, mieux, ils ont essayé de légitimer théoriquement leur forme poétique. Verlaine écrira un *Art Poétique*, demandant au premier vers : « De la musique avant toute chose ».

Lamartine juge qu'il y a entre la poésie et la musique une cor-

(1) Lamartine. *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830, in-8°.

respondance étroite, puisque la musique dit par les sons ce que la poésie dit par les mots. Dans son *Cours familier de littérature* (1), il fera place à l'étude d'œuvres musicales, comme le *Don Juan* de Mozart (2).

L'auteur des *Méditations* fait même un pas de plus, il admet une correspondance de tous les arts. Poésie, musique, peinture, sculpture, tout exprime l'homme et sa pensée, donc tout est littérature, seuls les langages diffèrent, Le morceau est caractéristique, et l'on est un peu étonné qu'aucun des critiques qui se sont intéressés à la Correspondance des arts ne l'ait cité. Mais Lamartine était un « ancien », presqu'un classique, et ceux qui croient à la génération spontanée des mouvements littéraires auraient rougi de découvrir un ancêtre à la poésie moderne dans une Ecole abhorée !

Notre point de vue — détaché de toute polémique — nous permet d'accorder au texte de Lamartine tout l'intérêt qu'il mérite :

« Vous vous étonnerez peut-être de voir comprendre la peinture dans la littérature, comme vous vous êtes étonnés au premier moment d'y voir comprendre la musique, Mozart et son chef-d'œuvre, l'opéra de *Don Juan*. Vous reviendrez de votre étonnement quand je vous aurai parlé de la peinture, comme vous en êtes revenus quand je vous ai parlé de la musique. Est-ce que tous les arts ne sont pas des expressions du sentiment ou de la pensée de l'homme ? *Est-ce que tous les arts ne sont pas des langues ? Est-ce que les sons, les formes, les couleurs, les notes, la lyre, le ciseau, le pinceau, la toile, le marbre ne sont pas les lettres à l'aide desquelles le musicien, le peintre, le sculpteur, l'écrivain, l'architecte écrivent ces langues parfaitement intelligibles de la musique, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture ?* Est-ce que Mozart ou Rossini ne vous chantent pas les drames de votre âme ? Est-ce que Titien, Raphaël ou Rubens ne vous peignent pas des sentiments ou des idées ? . . . . . .

Enfin, est-ce que vous n'avez pas, dans tous ces artistes de l'oreille, de l'œil ou de la main, des écrivains en langue non alphabétique, mais des écrivains parfaitement analogues aux écrivains et aux orateurs qui écrivent en lettres de l'alphabet ou qui parlent en paroles retentissantes ! *Est-ce que ces écrivains sans lettres ne vous représentent pas dans leur génie divers, dans leurs œuvres diffé-*

(1) Lamartine. *Cours familier de littérature*, 1859 à 1869, 28 r. in-8.
(2) *Loc. cit.* tome V.

rentes, dans leurs manières distinctes, tous les genres, toutes les œuvres, toutes les manières de la littérature écrites ?... » (1).

L'auteur fait à ce propos une série de parallèles ingénieux et bien dans le goût moderne : « Est-ce que..... chacun de ces artistes de la main n'a pas son parallèle dans un des grands artistes de l'esprit, auquel on le compare involontairement dès qu'on le nomme ? En ne parlant aujourd'hui que de peintres, par exemple, est-ce que, quand vous parcourez de l'œil la voûte vertigineuse du Vatican où Buanarotti a rêvé le *Jugement dernier*, vous ne songez pas à Moïse ? Est-ce qu'en voyant se dérouler page à page sur les mêmes murailles les fresques de Raphaël, vous ne vous sentez pas enveloppé de l'atmosphère tendre, épique ou bucolique de Virgile ? Est-ce que Léonard de Vinci ne vous rappelle pas Platon ? Titien, Sophocle ?..... Cela n'est pas douteux : un homme rappelle l'autre ; un art rappelle l'autre ; la pensée passe par le marbre, par le dessin, par la couleur, par le son, au lieu de passer par la plume ; mais c'est toujours la pensée, toujours la littérature » (2).

Ce texte, dans son ampleur oratoire, est fort curieux. Lamartine, emporté par son sujet (3), parle dans la dernière partie comme un critique contemporain. Il juge des peintres en les identifiant à des littérateurs et ne paraît pas voir ce qu'il y a d'essentiellement subjectif dans de tels jugements. Tous les arts pour lui sont littérature, c'est-à-dire expression de la vie mentale de l'homme par des mots, et quand il dénomme les arts *des langues*, il entend bien, comme les théoriciens de l'origine de l'art, que l'homme peut s'exprimer par le geste comme par la parole.

Toutefois, il ne faudrait point s'exagérer l'importance des déclarations de Lamartine. Pour lui, les arts restent très nettement différenciés parce qu'ils s'adressent à des sens différents, et le degré de puissance de ces sens lui sert même de base pour établir une espèce d'échelle des valeurs au sommet de laquelle est la poésie.

« Il y a autant d'arts qu'il y a de sens pour l'homme ; chaque sens a le sien. Les sens de la parole, de l'ouïe et des yeux sont les plus puissants parmi ces organes qui mettent l'âme en rapport

---

(1) Lamartine. *Loc. cit.* p. 398-399, tome VI.

(2) *Loc. cit.* p. 400.

(3) Il est emporté par son sujet à tel point, qu'il parle du *Jugement dernier* comme étant à la voûte du Vatican, alors que cette œuvre est une fresque et se déroule sur un mur.

avec le monde extérieur ; aussi l'art de l'éloquence ou de la poésie est-il le premier des arts, celui qui exerce le plus d'empire sur nous-mêmes ou sur les autres hommes.... » (1).

Lamartine, poète musicien, considérait les arts comme des formes différentes de l'expression d'une même pensée humaine, mais il ne les mêlait point. Dans l'œuvre colossale et chaotique de Victor Hugo, tous les arts se mêlent et se prêtent un concours mutuel.

On a beaucoup écrit, trop peut-être, sur l'importance de la couleur chez Victor Hugo. Il est tout à fait certain que très souvent le poète a exprimé par un adjectif de couleur l'impression éprouvée, employant ainsi, comme moyen d'expression poétique, une espèce de *symbolisme des couleurs* que nous retrouverons plus accentué chez des poètes d'aujourd'hui.

Dans la *Légende des Siècles*, en particulier, on est frappé de l'emploi fréquent de trois adjectifs de couleur : *noir, fauve, blanc,* surtout des deux premiers.

Tout ce qui est triste, tragique, funèbre, mauvais, est noir. Dans la *Vision du Dante*, le poète qualifie de « noir moment » l'instant où les hommes qui vont être jugés crient vers Dieu, leur juge souverain. Le ver de terre (*Epopée du Ver*) dit :

Je suis l'Inconnu noir qui plus bas que la bête....

et quelques vers plus loin le poète parle des « noirs oublis ». Les chevaliers errants sont de « noirs chevaucheurs », et les princes qui veulent se débarrasser du Petit roi de Galice :

Une bande de gueux, les plus noirs de l'Espagne.

La couleur *fauve* sert à désigner ce qui est à la fois terrible, sanguinaire et mystérieux. Le début des *Trois cents* offre un exemple caractéristique de cet emploi :

L'Asie est monstrueuse et fauve, elle regarde
Toute la terre avec une face hagarde....

Et, ce qualificatif est si bien dans l'esprit du poète une désignation abstraite, qu'on le rencontre accompagnant des mots qui ne semblent guère l'appeler. Il faut connaître toute la pièce pour comprendre le sens du qualificatif dans ce vers du *Petit roi de Galice* :

La *fauve* solitude est l'amie éternelle — des larrons....

---

(1) *Loc. cit.* p. 406.

Le *blanc* est réservé à la bonté, à la grandeur, à la noblesse. Le brave chevalier viendra arracher le petit roi aux griffes de ses oncles, monté sur un cheval blanc. Mais le *blanc* est aussi la couleur du linceul, et cela est chez Hugo la source d'un grand nombre de métaphores.

Ce symbolisme des couleurs apparaissant chez le chef de l'école romantique est intéressant à noter ; toutefois, son importance n'est pas très grande, car, dans cette voie, Hugo n'a fait qu'exagérer un peu un mode d'expression populaire. Ne parle-t-on pas couramment d'une *méchanceté noire*, et l'âme pure et droite n'est-elle pas représentée toute blanche ?

On a dit que Victor Hugo était un « visuel », que la couleur dominait dans sa poésie et qu'il n'entendait rien à la musique. Ses vers, à vrai dire, ne donnent jamais l'impression purement musicale de la strophe lamartinienne, mais il faut remarquer pourtant comme les mots employés tendent toujours à être en harmonie avec la situation émotionnelle. Cela est sensible surtout dans les noms propres. Les guerriers ont des noms sonores, avec des *a*, des *o*, des noms faits pour être criés, les moines des noms plus sourds, les jeunes filles des noms doux, etc.... Parfois, une énumération rend ce moyen d'expression poétique plus saillant. Ainsi, dans *Le Petit roi de Galice* :

> Quant aux infants, ce sont *dix noms sanglants*, Alonze,
> Don Santos Pacheco, le Hardi, Froïla,
> Qui, si l'on veut Satan, peut dire : Me voilà !
> Ponce qui tient la mer d'Irun à Biscarosse,
> Rostabale le Grand, Materne le Féroce,
> Blas, Ramon, Jorge et Ruy le Subtil, leur aîné,
> Blond, le moins violent et le plus acharné.

Parfois même, il apparaît très nettement que des accumulations de noms propres, inutiles à l'expression de l'idée, sont là seulement pour renforcer l'impression. Hugo, d'ailleurs, croyait à la puissance du mot en tant que son, comme à celle du mot en tant que symbole idéographique. Les mots, pour lui, sont des choses vivantes :

> Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses.
> Ils roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses,
> Ou font gronder le vers, orageuse forêt.
> Du Sphinx Esprit humain, le mot sait le secret.
> Le mot veut, ne veut pas, accourt, fée ou bacchante,
> S'offre, se donne ou fuit ; devant Néron qui chante
> Ou Charles IX qui rime, il recule hagard ;
> Tel mot est un sourire, et tel autre un regard ;

De quelque mot profond tout homme est le disciple,
Toute force ici-bas a le mot pour multiple.... (1).

Ainsi, Victor Hugo utilisait à la fois le son et la couleur comme moyens d'expression poétique. Sans doute, agissait-il ainsi spontanément, car il ne semble pas avoir eu de théories préconçues sur la Correspondance des Arts. Toutefois, M. Huguet remarque que les transpositions de peinture en poésie sont fréquentes chez lui et que, d'autre part, il unit volontiers les termes poésie et couleur (2).

« Quand nous disons : c'est de la poésie, vous dites : ce n'est que de la couleur. Pauvres gens ! Le soleil aussi n'est qu'un coloriste » (3).

Ce goût de la couleur, qui caractérise la poésie de Hugo, se retrouve chez tous les poètes romantiques. Toute chose est qualifiée par une couleur qui, par des associations parfois assez compliquées, paraît lui convenir et la définit. C'est ainsi que Musset écrira :

Dans *Venise la rouge*
Pas un bateau qui bouge...

Musset était, peut-être, plus porté que d'autres vers l'emploi de ce genre de qualificatifs. Arvède Barine (4) nous indique, sur ce point, un détail intéressant dont il nous a malheureusement été impossible de vérifier l'exactitude :

« Les curieux de sensations rares apprendront peut-être avec intérêt que Musset possédait l'audition colorée dont personne ne parlait alors, et dont la psychologie contemporaine s'occupe tant. Il raconte à Me Jaubert, dans une de ses lettres (inédite), qu'il a été très fâché en dînant avec sa famille d'être obligé de soutenir une discussion pour prouver que le *fa* était jaune, le *sol* rouge, une voix de soprano blonde, une voix de contralto brune. Il croyait que ces choses-là allaient sans dire » (5).

Nous aurons l'occasion d'exposer longuement au cours de ce travail ce que nous pensons de faits de ce genre, contentons-nous

(1) V. Hugo. *Les Contemplations.* Hetzel, 1830, 1843. Suite de la réponse à un acte d'accusation.

(2) Huguet. *La couleur, la lumière et l'ombre, dans les métaphores de Victor Hugo*, 1905, in-8°.

(3) *Post-scriptum de ma vie*, 54. *Tas de pierres, III.*

(4) Arvède Barine. *Alfred de Musset.* Collection des Grands écrivains. Hachette, 2e édit., 1894.

(5) *Loc. cit.* p. 115.

pour le moment d'inférer de ce témoignage, que la couleur était importante pour Musset et qu'il n'est point étonnant qu'on trouve si fréquemment l'adjectif de couleur, employé comme symbole émotionnel, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie.*

Du texte cité par Barine, nous rapprocherions volontiers ces lignes extraites d'une autre lettre de Musset à Me Jaubert :

« Dernière question. Pourquoi l'odeur du patchouli me rend-elle mélancolique, et celle de l'iris joyeux ? cela est un rébus » (1).

Ainsi, les parfums qui devaient, avec Baudelaire, prendre une place importante dans la littérature, avaient déjà attiré l'attention de Musset.

Telle est, brièvement indiquée, l'attitude des maîtres du Romantisme au point de vue de la Correspondance des Arts. Il y a là, évidemment, déjà le germe vivace d'une tendance, encore inconsciente, qui va se développer. Mais c'est un poète de second ordre qui, à cette époque, nous offre, en cette matière, l'exemple le plus intéressant et le plus typique.

---

(1) Musset. Lettre à Me Jaubert (1839). *Correspondance*, 1827, 1857, publiée par Léon Séché, 1907, p. 162.

III

Un nouveau procédé d'art. — Les *Rayons jaunes* : Sainte-Beuve. — La *Symphonie en blanc majeur* : Théophile Gautier. — Gérard de Nerval. — Influence de la vie artistique sur la Correspondance des arts.

En 1829, Ste-Beuve fit paraître un volume intitulé : *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1). Une pièce de ce recueil attira l'attention par son originalité : c'étaient les fameux *Rayons jaunes*.

On s'extasia, on s'étonna ou l'on se récria devant une pièce dont le thème était une couleur, mais on ne chercha pas à comprendre le nouveau mode d'invention poétique, on cria à l'originalité sans trop s'inquiéter de savoir en quoi elle consistait.

Or, sans doute, la pièce en question était fort curieuse, la couleur jaune dominant dans les tableaux évoqués, paraissait bien avoir été le lien entre les différentes idées du poète et faire l'unité du poème, mais comment était venue à Ste-Beuve l'idée d'une telle poésie ? La question n'était pas difficile à résoudre. M. Michaut, dans son étude sur Ste-Beuve, a fort bien jugé les *Rayons jaunes* comme étant une des preuves de la prédominance de l'élément intellectuel chez Ste-Beuve :

« Trait plus caractéristique encore et révélateur du critique : quelques-uns de ses poèmes ne sont pas composés pour rendre un sentiment, une conception personnels, mais ils sont la mise en œuvre systématique d'une idée ingénieuse ou subtile que ses lectures lui ont fait découvrir ; le thème des fameux *Rayons jaunes* tant ridiculisés, par exemple, lui est fourni par une page de Diderot. Ainsi, l'intelligence a chez lui le pas sur la sensibilité et l'imagination » (2).

---

(1) Ste-Beuve. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1829 édit.

(2) G. Michaut. *Ste-Beuve avant les Lundis*, thèse 1903, p. 176.

C'était bien en effet le hasard d'une lecture qui avait donné à Ste-Beuve l'idée de cette fantaisie poétique. La note qui accompagne la pièce dans l'édition de 1861 ne laisse, sur ce point, aucun doute :

« Cette pièce est peut-être de toutes celles de Joseph Delorme, celle qui a essuyé le plus de critiques et d'épigrammes. Diderot a dit quelque part (Lettres à Mlle Voland) : « *Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses. Prenons une couleur, le jaune, par exemple ; l'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune ; à combien d'autres fils ce fil ne répond-il pas ?.... Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change, il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon de soleil.* » Le rêveur qui laisse flotter sa pensée fait quelquefois comme le fou dont parle Diderot : ainsi, ce jour-là, Joseph Delorme. »

La genèse du poème nous apparaît donc toute simple. Il est l'application d'un mode d'association d'idées et d'images indiqué par Diderot. Ste-Beuve se sert de la couleur jaune, celle-là même que lui indiquait le texte révélateur. Grâce à cette couleur, il associe des images diverses mais qui restent dans la note lugubre caractéristique de l'œuvre de Joseph Delorme ; la mort domine dans la pièce, une mort qui se teinte de jaune :

« J'étais là..... puis, autour, des cierges brûlaient jaune..... ». Sa tante est morte, tout le monde meurt, sa mère mourra aussi, et cette heure venue, il devra l'ensevelir « dans le jaune linceul. »

Il est caractéristique de noter ainsi que la pièce garde la teinte macabre qui est répandue dans tout le recueil, et que l'on y retrouve de même les souvenirs d'enfance et les considérations philosophiques banales qui sont toute la poésie de Ste-Beuve.

Ste-Beuve nous fait penser ici à un collégien d'il y a quelques cinquante ans, ayant à faire une pièce de vers latins sur un sujet fort mince, la rose par exemple. S'il avait quelque imagination, le jeune rhétoricien devait certainement utiliser cette rose pour lier des images assez différentes ; il s'y efforçait soigneusement, et sa pièce, respectant le thème donné, portait en plus l'empreinte de son habituelle manière d'écrire et de son humeur.

Joseph Delorme-Ste-Beuve, un bilieux, momentanément déprimé, doublé d'un désespéré romantique, s'impose un devoir ayant pour sujet la couleur jaune et il réussit ce devoir, allant même, dans certaines strophes, jusqu'à choisir des mots contenant les syllabes

au et *an* pour que les sons aident à l'évocation de la couleur. Ainsi, dans la strophe cinq :

La lampe brûlait jaune, et jaune aussi les cierges,
Et la lueur glissant au front voilé des vierges,
Jaunissait leur blancheur ;
Et le prêtre vêtu de son étole blanche
Courbait un front jauni comme un épi qui penche
Sous la faux du faucheur....

Il réussit, en associant des images ou le jaune domine, mais ce sont toujours des images tristes, parce que sa mentalité est orientée vers la tristesse. Supposez que la même tentative soit faite par un poète d'humeur joyeuse, le jaune dominera toujours, mais l'allure de la pièce changera complètement.

Nous dirions volontiers qu'il y a dans *Les Rayons jaunes* une double forme d'association : d'abord un enchaînement des idées et des images par le sentiment affectif, des souvenirs d'enfance, l'esprit du poète passe à la tristesse de la vie présente, puis à la solitude et à la mort. C'est là, semble-t-il, la suite naturelle des idées dans *Les Rayons jaunes*.

A ce mode d'association ou mieux d'enchaînement des images, un autre se surajoute : l'association par un élément extérieur et artificiel, — la couleur jaune. Le fait observé par Diderot est incontestable, une couleur peut parfaitement servir de pont à l'esprit pour passer d'un objet à un autre, cela rentre dans la grande catégorie des « associations par ressemblance » et n'offre rien de bien particulier. Seulement, où le fait devient curieux, c'est quand on a affaire non plus à deux ou trois images ainsi enchaînées, mais à une longue file de représentations de toute nature, n'ayant qu'un point commun : la couleur. Spontanément, cela ne se présente guère, le cours de nos pensées étant fort loin de présenter cette régularité schématique et cette netteté de classification que semblent y avoir vues les psychologues, et ceux de l'école associationiste en particulier.

Mais si, volontairement, nous nous appliquons à chercher toute une série d'objets ou toute une suite d'images où domine une même couleur, nous réussirons certainement à en réunir un grand nombre : seulement, nous serons en présence d'un travail voulu de l'esprit, non plus d'un mode d'association spontanée, résultat d'une activité automatique.

Et ceci nous explique la dualité que nous remarquions, il y a un instant, dans la manière d'associer les images chez Ste-Beuve.

Spontanément, l'image évolue dans le sens de son contenu affectif et, dans le sens de l'état émotionnel de l'auteur, elle suscite d'autres images de même tonalité psychique, du même ordre d'idées ; cela se fait naturellement, presqu'automatiquement. Mais, l'esprit du poète préoccupé par la pensée du jaune qui doit faire le lien des divers tableaux, choisit, dans chaque image qui lui vient à l'esprit ainsi, spontanément, les objets jaunes, et les met en relief dans son expression. C'est un travail tout artificiel qui se surajoute à l'activité naturelle de l'esprit.

Ainsi se présentent à l'analyse *Les Rayons jaunes*. Leur originalité diminue beaucoup à les regarder de cette manière et l'on s'explique mieux comment ils sont, dans l'œuvre de Ste-Beuve, une espèce d'accident.

L'artifice, amusant une fois, fût à la longue devenu fastidieux. Il ne tendait d'aucune façon à être la base d'un mode nouveau de composition.

Les Rayons jaunes étaient exactement « un devoir » de poète, ayant eu la fantaisie de travailler sur la donnée fournie par une lecture. Ils ne pouvaient avoir de réplique.

Pourtant, quelques années plus tard, un poète de tempérament et d'imagination bien différents, devait refaire le devoir de Ste-Beuve ou du moins quelque chose de très approchant : ce fut la *Symphonie en blanc majeur* de Théophile Gautier (1).

Le procédé apparaît ici bien plus net que dans la pièce de Ste-Beuve ; l'enchaînement naturel et spontané des idées a presque disparu, nous avons affaire à une énumération d'objets blancs, que le poète compare successivement aux blancheurs d'une ondine du Nord.

Pas de développement émotionnel, pas de tonalité affective, et l'idée générale du morceau est si grêle qu'elle se fait à peine jour dans la dernière strophe. Ici, l'analyse ne trouve vraiment rien que du blanc, et c'est bien ce que semble avoir voulu l'auteur.

Alors que Ste-Beuve avait donné sa pièce comme une fantaisie d'imagination, Gautier présente la sienne comme l'application d'un procédé d'art.

---

(1) Théophile Gautier. *Emaux et Camées*. Paris, 1852.

Là, rien n'est spontané, on sent à chaque ligne l'effort de l'esprit pour trouver un terme de comparaison nouveau et pas trop banal :

De quel mica de neige vierge,
De quelle moëlle de roseau,
De quelle hostie, de quel cierge
A-t-on fait le blanc de sa peau ?

A-t-on pris la goutte lactée
Tachant l'azur du ciel d'hiver,
Le lis à la pulpe argentée,
La blanche écume de la mer....

Le titre seul, est significatif : *Symphonie en blanc majeur.* Ce titre, franchement musical, suffirait à prouver que Gautier croyait à la légitimité d'une Correspondance des arts.

D'autre part, si nous n'avons dans l'œuvre de Gautier qu'une seule pièce de ce genre, nous en avons beaucoup d'autres qui s'y apparentent par quelques côtés et qui empruntent ainsi aux arts voisins. La *Symphonie* fait en quelque sorte partie d'un ensemble qui est la mise en œuvre de théories artistiques formulées par le poète.

Dans le recueil *Emaux et Camées,* nous trouvons une pièce intitulée : *Le Poème de la femme, marbre de Paros.* Une suite de petits poèmes s'appelle *Etudes de Mains*, et nous rencontrons également des *Variations sur le Carnaval de Venise.*

Les œuvres qui portent ces titres ne présentent rien de bien extraordinaire, l'une est un poème à la gloire de la femme, mi-romantique, mi-parnassien ; les *Etudes de Mains* ont pour sujet des mains, et les *Variations sur le Carnaval de Venise* sont seulement de petites descriptions poétiques et bien rythmées, du Carnaval à Venise.

Mais, l'esprit de Gautier était plein de souvenirs de peinture, de sculpture, de musique. Tous les arts s'offraient à son imagination, et il est tout naturel que, pénétré de la nécessité qu'il y avait de faire du nouveau en poésie, il ait eu l'idée d'emprunter ainsi aux autres arts, des titres et des procédés.

Un quart de siècle s'était écoulé depuis la publication des *Rayons jaunes* : l'évolution artistique semble avoir été considérable durant ce temps. L'époque où Gautier écrit est marquée par une vie artistique intense. C'est à ce moment que l'influence sociale agit fortement pour accentuer le mouvement de Correspondance des arts.

Au XVII^e siècle, les littérateurs et les poètes vivent assez éloignés des artistes, ils n'ont les uns avec les autres que des relations vagues et banales ; dans les salons du XVIII^e siècle, hommes de lettres, peintres, musiciens, se rencontrent et apprennent à se connaître. De là, plus de largeur dans les conceptions artistiques : c'est le siècle de l'esthétique par excellence. Mais, avec le romantisme débordant de vie et de jeunesse, toutes les cloisons tombent ; dans les cénacles, les artistes et les poètes fraternisent ; des relations suivies s'établissent, des amitiés même se nouent. Les poètes suivent avec intérêt le mouvement de la peinture, de la musique et, signe caractéristique, tous les poètes de la génération qui environne 1850, sont en même temps des critiques d'art.

Non contents de suivre en spectateurs passifs le mouvement artistique, ils s'y mêlent même parfois, d'une façon plus directe. Les poètes fréquentent les ateliers de peinture et s'exercent volontiers à manier le pinceau. Théophile Gautier fut peintre dans sa prime jeunesse, de là ce goût très vif pour la couleur que l'on remarque dans toutes ses œuvres littéraires.

Le goût de la musique va se développant. La plupart des poètes jouent en amateurs de quelque instrument, tous suivent les concerts et s'intéressent à la production musicale. Ceux qui ont des connaissances techniques leur permettant des jugements solides sont rares, mais ils aiment la musique pour l'émotion vague qu'elle leur donne, pour tout ce qu'elle éveille en eux de sentiments et d'idées. Avides de nouveau, ils cherchent volontiers en la musique des thèmes d'inspiration et ils y trouvent, avec un peu d'effort peut-être, des évocations d'images.

C'est d'une telle inspiration que naissent les *Variations sur le Carnaval de Venise*, de Gautier, et une pièce de Gérard de Nerval, dans *Les Châteaux de Bohème*, nous apparaît également comme une rêverie sur de la musique :

FANTAISIE

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens de l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit ;
C'est sous Louis Treize.... Et je crois voir s'étendre
Un coteau vert que le couchant jaunit.

..... Puis, une dame à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que dans une autre existence, peut-être,
J'ai déjà vue et dont je me souviens !.....

Nous ne prétendons point dire que ces poètes ont découvert des images dans la musique : le rôle de la musique, dans de tels modes d'invention, n'est point aussi grand que ceux qui les pratiquent semblent le dire et le croire. Les sons entendus sont une espèce d'excitation pour leur esprit qui se demande : « Que représente cette musique ? » Et la rêverie naît et se déroule, la musique servant seulement de motif.

Ainsi se précise et se renforce peu à peu, le mouvement de Correspondance des arts dans la poésie.

Le besoin de faire du nouveau qui hante les jeunes imaginations, oriente les poètes vers des emplois constants, volontaires et raisonnés, des procédés des arts voisins. Mais, ce qu'il faut noter surtout en cette importante période d'évolution, c'est l'influence notoire du facteur social.

La vie artistique intense et générale de cette époque ne saurait être comparée qu'à la vitalité débordante de la Renaissance, et surtout de la Renaissance italienne. Un tel milieu était, de toute évidence, particulièrement favorable pour former des esprits doués d'une culture artistique générale, des imaginations où les sons, les couleurs et les lignes se mêlaient et se fondaient. Les écrits, poésie ou prose de cette génération, devaient porter la marque de cette formation particulière.

Le mouvement de Correspondance des arts ainsi développé par l'ambiance devait l'être encore par des influences particulières : celle de Baudelaire, et celle de Wagner.

IV

Charles Baudelaire. — Les caractères de son œuvre. — Son influence.

Des poèmes d'onyx et d'or, des poèmes diaprés d'émaux profonds et adoucis, visions selon Léonard, songes selon Rembrandt ; des poèmes où chatoyent toutes les nuances de la grâce caressante ; des poèmes qui sont des mélopées de douleur sur une harmonie profonde et voilée jusqu'alors inattendue ; des pages de prose où le rythme dégagé des tyrannies prosodiques arrive à une musique fluide de la phrase, presqu'à la pure musique verbale ; des études d'art nourries et clairvoyantes, composent cette haute figure. » (1).

Ainsi commence Gustave Kahn la préface des *Journaux Intimes* de Baudelaire. Ce jugement d'un poète d'aujourd'hui sur un des maîtres de sa génération, nous éclaire tout de suite sur l'importance et la nature de l'influence que l'auteur des *Fleurs du mal* exerça sur la littérature.

Cette synthèse voulue par les jeunes poètes, cette union de toutes les sensations et de tous les arts, elle se rencontrait chez Baudelaire, un peu à cause du courant d'alors et des circonstances favorables, beaucoup à cause d'un tempérament qu'on pourrait dire prédisposé.

La psychologie de Baudelaire est entièrement à faire. Nous avons de lui des portraits charmants ou terribles, on nous a offert des anecdotes curieuses, des jugements de poètes ou de critiques, mais pas une tentative d'explication psychologique. On ne peut considérer comme telles des études, comme celle de Lombroso, où le cas de Baudelaire est considéré comme une preuve à l'appui de théories préconçues. L'auteur est fatalement amené à un grossisse-

(1) Baudelaire. *Journaux Intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu*, 1909.

ment, à une exagération, et le fameux portrait de Baudelaire en est un exemple : « Baudelaire nous apparaît, dans le portrait placé en tête de ses œuvres posthumes comme, le type véritable du fou possédé de la manie des grandeurs : allure provocante, regard de défi, contentement extravagant de soi-même. Il descendait d'une famille de fous et d'excentriques, aussi n'était-il pas nécessaire d'être aliéniste pour constater la folie en lui. » (1)

Nous ne discuterons pas, nous l'avons dit, la thèse Lombroso, mais nous prétendons que ce n'est pas expliquer une œuvre littéraire que de se borner à dire que son auteur était un aliéné.

D'autre part, on nous a dit bien des fois que Baudelaire avait des sens très aiguisés et était un raffiné dans la recherche des sensations ; on pense ainsi nous avoir renseignés suffisamment, et nous ne savons rien.

Cette acuité de sensations que les vers du poète, et plus encore quelques passages des *Œuvres posthumes* (2) et des *Journaux Intimes*, semblent révéler, comment lui venait-elle ?

Tout le monde le sait, Baudelaire ne fut pas un être parfaitement sain. Ce qui ne veut point dire qu'il ait été, au moins dans sa période de production, absolument dénué de sens commun. Son œuvre, surtout ses ouvrages de critique, font preuve d'une remarquable lucidité d'esprit et d'une méthode incontestable, et sa Correspondance nous le montre parfaitement capable d'une activité raisonnable. Mais, il est certain qu'il évolua progressivement vers un état pathologique. C'était un tempérament nerveux, de complexion assez faible, un déprimé qu'une vie insuffisamment réglée, l'abus des toxiques et des excitations psychiques, conduisirent à des troubles névropathiques et à la paralysie générale.

Voilà l'homme : c'est un malade très intelligent, qui connaît la gravité de son état et en est parfois attristé et même effrayé. C'est une opinion généralement admise, bien que personne ne s'arrête à en chercher la raison, que les sens d'un malade sont particulièrement aiguisés. Il n'est pas nécessaire que la maladie soit grave pour que l'on puisse constater cette hyperesthésie. Une senteur à laquelle nous ne prêterions aucune attention en temps ordinaire, nous devient vite insupportable un jour où nous sommes

---

(1) Lombroso. *L'homme de génie*, traduct. sur la 6e édit., par Colonna d'Istria, 1889, p. 92.

(2) Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1908, in-12.

fatigués. La cause de ce fait nous semble assez facile à déterminer. L'instinct vital est chez l'homme le plus fort de tous les instincts ; conserver la vie est notre première et essentielle préoccupation. Or, si nous nous sentons faibles, malades, nous nous sentons en danger et nous faisons attention à tout ce qui pourrait augmenter ou diminuer ce danger. Ce sont les sens qui nous renseignent sur les circonstances extérieures, fort importantes pour nous : nous prêterons donc une grande attention à leurs perceptions. On dit que ce sont les sens qui sont aiguisés, je crois qu'il serait plus juste de reconnaître que c'est l'esprit qui est plus en éveil et donne une attention plus grande aux perceptions. Un malade prête l'oreille à tous les bruits de voix, à tous les chuchotements, parce qu'il lui semble toujours que ceux qui l'entourent parlent de lui et de sa maladie, qu'il craint qu'on ne lui cache la gravité de son état, qu'il veut savoir, etc...

L'état maladif de Baudelaire peut avoir été un des facteurs de cette hyperesthésie de la sensibilité qui se fait jour dans ses œuvres, surtout poétiques, et que tous ses biographes lui reconnaissent.

Il est d'autre part certain que Baudelaire, et cela est encore bien une marque de dépression, n'avait pas du tout le goût de l'action. Sa correspondance est, à ce point de vue, fort intéressante. On y remarque qu'ennuyé, tiraillé par des soucis d'argent, le poète ne fait lui-même que bien peu de chose pour sortir de ces impasses ; il écrit à M. Ancelle ou à quelque ami, s'en remettant à eux du soin de ses affaires. Sa méthode de travail même est caractéristique de cette inaptitude à agir ; il a une peine énorme à prendre la plume, il faut qu'il y soit contraint par des nécessités impérieuses ou qu'il ait un moment d'inspiration. Il passe ses journées à rêver, à flaner, à causer, à échafauder des plans. On est frappé dans les *Journaux Intimes*, de la quantité de projets qui, ébauchés par le poète, n'arrivèrent jamais à exécution. N'agissant guère, il rêvait beaucoup, et il analysait avec soin toutes ses impressions. Il tâche ainsi de démêler ce qu'il sent et prend un réel plaisir à noter ses sensations. L'attitude qu'il se donne dans *Les Bijoux*, la première des fameuses pièces condamnées, est une de celles dans lesquelles on se représente le plus volontiers le poète. Assis, il contemple les reflets du foyer sur la nudité de sa maîtresse, en écoutant sonner les bijoux de celle-ci, et il traduit l'impression ressentie en des vers qui veulent, eux aussi, être sonores :

..... Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur
Ce monde rayonnant de métal et de pierre
Me ravit en extase, et j'aime avec fureur
Les choses où le son se mêle à la lumière .....

Un troisième facteur peut-être, eut une part dans la formation de la sensibilité de Baudelaire : l'influence des excitants. Dans un article de *la Presse* (1), Théophile Gautier décrivant l'ivresse du haschich nous montre que sous cette influence, il se produit une hyperesthésie de la sensibilité : « Mon ouïe s'était prodigieusement développée, j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes.... Je nageais dans un océan de sonorités où flottaient comme des îlots de lumière quelques motifs de la *Lucia* et du *Barbier*. » Or, Baudelaire s'adonnait au haschich, et il est hors de doute que l'ivresse contribua à révéler au poète des images nombreuses et très diverses, ayant entre elles des correspondances inattendues.

Il nous a donné lui-même, dans ses *Paradis artificiels,* une relation de cette ivresse. L'hyperesthésie y est minutieusement notée avec les curieuses correspondances qui apparaissent alors à l'esprit.

Après la période de gaîté, vient, dans l'ivresse, une période où « .... se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher, participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presqu'insaisissables au milieu du plus vaste tumulte. C'est alors que commencent les hallucinations. Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment. Puis arrivent les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées. Les sons se revêtent de couleurs et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique dans son état sain et normal conçoit facilement ces analogies. Mais, j'ai déjà averti le lecteur qu'il n'y avait rien de positivement surnaturel dans l'ivresse du haschich ; seulement ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l'esprit par leur caractère despotique. » (2)

---

(1) *Feuilleton de la Presse* du 10 juillet 1843.

(2) Baudelaire. *Les Paradis artificiels*. Œuvres complètes, tome II, Michel Lévy.

Dans les *Fleurs du Mal*, il consacre cinq pièces à chanter le vin. C'est pour lui une source d'inspiration réelle, qui lui fournit une excitation favorable. Il compare cette excitation qu'il considère à la fois comme sensuelle et intellectuelle, à celles que peuvent lui donner les perceptions de la vue, de l'ouïe ou de l'odorat.

LE VIN DU SOLITAIRE

Le regard singulier d'une femme galante
Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc
Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant,
Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante.

Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur,
Un baiser libertin de la maigre Adeline,
Les sons d'une musique énervante et caline,
Semblable au cri lointain de l'humaine douleur.

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
Les baumes pénétrants que ta panse féconde
Garde au cœur altéré des poètes pieux .....

Le rapprochement de toutes ces excitations si diverses, semble déjà montrer que le poète admettait une correspondance de perceptions fournies par des sens différents, grâce au retentissement identique qu'elles ont dans l'esprit.

Au total, de par son tempérament, Baudelaire, de complexion faible et de nature contemplative, ayant des périodes de dépression et usant d'excitants toxiques, était prédisposé à recevoir plus aiguës les impressions du dehors et à mieux analyser leur effet en son esprit.

A ces prédispositions, il faut ajouter l'influence d'une éducation raffinée, c'est-à-dire comprenant quelques éléments de chacun des arts, et surtout, l'influence des milieux artistiques que Baudelaire fréquenta très jeune. Toute sa vie, il eut une admiration passionnée pour Gautier dont il se considéra toujours comme le disciple. L'auteur de la *Symphonie en blanc majeur* offrait à son jeune admirateur, nous l'avons vu, des exemples caractéristiques de correspondances.

Le goût très vif de Baudelaire pour l'œuvre de Delacroix doit également entrer en ligne de compte. C'est en lui que le critique avisé de *L'Art romantique* voit réalisée une sorte d'union de tous les arts. Parlant de la maîtrise avec laquelle Delacroix a traduit l'âme humaine, Baudelaire écrit : « ..... il l'a fait avec la per-

fection d'un *peintre consommé,* avec la rigueur d'un *littérateur subtil,* avec l'éloquence d'un *musicien passionné* » (1).

Delacroix a pu, concurremment avec Gautier, donner à Baudelaire le goût de la couleur, un autre lui donna le goût passionné de la musique. Bien avant tous les autres, Baudelaire apprécia et aima Wagner. Il écrivit sur lui un article dans la *Revue Européenne,* dès 1857, dix-huit ans avant la fondation de la *Revue Wagnérienne.*

C'est la génération littéraire qui s'agita entre 1880 et 1900 qui a particulièrement subi l'influence de Wagner, elle a subi en même temps celle de Baudelaire. Wagner et Baudelaire, tels sont les deux maîtres de l'époque qu'on est convenu d'appeler « Symboliste ».

Ayant su analyser finement la puissance émotionnelle et évocatrice de la musique wagnérienne, il était impossible que l'artiste avide d'une poésie originale et vivante, ne fut pas influencé dans son œuvre par cette musique.

Les influences agissaient donc sur Baudelaire de manière à développer encore ses prédispositions, elles l'aidèrent certainement à affirmer dans toute son œuvre ces correspondances de sensations dont il semblait avoir l'intuition directe et vague :

> .... Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
>
> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme le hautbois, verts comme les prairies,
> Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
>
> Ayant l'expansion des choses infinies,
> Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
> Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. (2)

A côté de l'existence des correspondances, pour Baudelaire, cette pièce nous révèle son goût pour les parfums. Tous ses biographes remarquent qu'il y était particulièrement sensible. Théophile Gautier est, sur ce point, très précis : « Baudelaire était, en fait d'odeurs, d'une sensibilité étrangement subtile, qu'on ne rencontre guère que

---

(1) Baudelaire. *L'Art romantique.* Œuvres complètes, tome III, édit. Michel Lévy, p. 5.

(2) Baudelaire. *Correspondances. Les Fleurs du Mal,* 1857. Œuvres complètes, 1868, tome I.

parmi les Orientaux. Il en parcourait délicieusement toute la gamme, et il a pu justement dire de lui cette phrase que cite Banville, et que nous avons rapportée au début de notre article, dans le portrait du poète : « Mon âme voltige sur les parfums comme l'âme des autres hommes voltige sur la musique. » (1)

Les parfums, on les retrouve à chaque page dans l'œuvre de Baudelaire, dans ses vers surtout. Ils ont pour lui la même valeur que les couleurs et les sons ; en les respirant des images vives naissent en son esprit. Cette puissance évocatrice des parfums, deux pièces nous la disent. C'est d'abord celle intitulée *Parfum exotique*, où une odeur est la cause déterminante d'une évocation d'images :

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone :

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux ;
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine.....

La pièce suivante est absolument de même nature, mais cette fois, c'est la noire chevelure de sa maîtresse et son parfum qui guident l'imagination du poète vers les horizons lointains :

..... O parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour, nage sur ton parfum. (2)

Le poème en prose intitulé : *Un hémisphère dans une chevelure,* est le pendant de cette pièce. L'évocation y est plus précise encore.

---

(1) Gautier. Préface des *Fleurs du Mal.* Œuvres complètes. Michel Lévy, 1868, p. 27.

(2) Baudelaire. *La Chevelure (Fleurs du Mal).*

« Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

» Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

» Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats ..... Dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical » (1).

Evidemment, cette utilisation des parfums comme élément poétique est neuve et originale, mais si nous pouvons admirer l'artiste qui a su trouver un pareil procédé, il n'y a rien là, quant au mécanisme de la composition, qui nous puisse étonner. L'odeur de quelques brins de varech peut parfaitement rappeler à quelqu'un qui a vécu au bord de la mer des paysages maritimes, comme le parfum habituel d'une femme, respiré en son absence, peut fort bien faire penser à elle et évoquer son image. Il n'y a rien de plus, dans les vers de Baudelaire. En son adolescence, le poète avait fait un voyage aux pays de soleil, il est assez explicable que l'odeur dégagée par une femme de couleur ait évoqué pour lui des sites entrevus là-bas (2).

Mallarmé écrit sous une inspiration du même genre, un petit poème en prose intitulé : *La Pipe*. Cette pipe, le poète l'a rapportée de Londres, il n'y a pas touché depuis son séjour là-bas et, quand il la reprend, voici qu'odeur et saveur évoquent le cadre où il vécut en Angleterre : « *Mon tabac sentait une chambre sombre*, aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lequel se roulait le maigre chat noir ; les grands feux ! et la bonne aux bras rouges versant les charbons, et le bruit de ces charbons tombant du sceau de tôle dans la corbeille de fer, le matin — alors que le facteur frappait le double coup solennel qui me faisait vivre ! J'ai revu par les fenêtres ces arbres malades du square désert, etc... » (3)

Guyau, dans *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, remar-

---

(1) Baudelaire. *Petits Poèmes en prose*. Œuvres complètes, tome IV.

(2) Jeanne Duval, à qui Baudelaire pense évidemment en écrivant ces lignes, était, nous dit Banville : « une grande et belle fille de couleur..... » (Banville. *Souvenirs*, Baudelaire).

(3) Mallarmé. *Divagations*, 1897. Fasquelle, édit., in-12.

que la fréquence de ces évocations d'images par une odeur ; il rapporte même à ce propos un fait intéressant, qu'il est curieux de rapprocher des thèmes poétiques cités précédemment : « Un professeur me racontait qu'un jour, en ouvrant un vieux dictionnaire, l'odeur toute particulière du papier jauni qui s'en exhala suffit à évoquer devant lui sa jeunesse passée sur les livres, ses innombrables veillées occupées à tourner les feuillets ; puis, l'image s'agrandissant, il revit son collège, sa maison, ses parents, un âge entier de sa vie, et tout cela enveloppé en quelque sorte de cette odeur âcre des livres dans laquelle il respirait son passé même. » (1)

Peut-être chacun de nous pourrait-il trouver en sa mémoire quelque souvenir de ce genre ? Baudelaire n'a fait qu'utiliser en poésie un mode d'évocation d'images reconnu par tous comme existant.

Plus curieux et plus instructif nous apparaît le rapprochement que fait Baudelaire dans cette fameuse pièce : *Correspondances,* entre les parfums et d'autres perceptions :

> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme le hautbois. . . . . .

mais cela même s'explique assez facilement. Pour « ces parfums frais » le poète cherche des comparaisons. L'idée de fraîcheur guide son esprit et y amène des images pastorales : il pense au son du hautbois qui ressemble à celui des flûtes champêtres et au vert des prairies.

Ailleurs, Baudelaire emploie les parfums comme éléments de métaphores. Ce procédé, dont il use particulièrement dans *Hymne,* rappelle un peu la manière du *Cantique des Cantiques :*

> Elle se répand dans ma vie
> *Comme un air imprégné de sel,*
> Et dans mon âme inassouvie
> Verse le goût de l'éternel.
>
> *Sachet toujours frais* qui parfume
> L'atmosphère d'un cher réduit,
> *Encensoir oublié* qui fume
> En secret à travers la nuit,
>
> Comment, amour incorruptible,
> T'exprimer avec vérité ?
> *Grain de musc* qui gis invisible
> Au fond de mon éternité !....

(1) Guyau. *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine.* Alcan, 1884, p. 66 (note).

Comment expliquer cette sensibilité particulière à l'égard des parfums? Le plus simple et, peut-être le plus vrai, nous semble d'admettre que Baudelaire avait naturellement un odorat supérieur à l'odorat moyen. Il n'y a rien là d'impossible, ni d'extraordinaire. Nous rencontrons tous les jours, dans la vie courante, de ces gens dont on dit vulgairement qu' « ils ont le nez fin ». Ils distinguent fort précisément les senteurs les unes des autres, ils aiment les parfums et sont fortement incommodés par les mauvaises odeurs, qu'ils découvrent tout de suite. Il n'est pas bien aventureux de supposer que Baudelaire était de ceux-là. Seulement, comme il était homme d'imagination et poète, il a utilisé artistiquement cette petite supériorité, alors que le commun des mortels se contente de la posséder sans en tirer parti.

Il est parfaitement possible aussi que Baudelaire ait quelque peu cultivé son odorat. Il y a toujours une adaptation progressive de l'organe à la fonction. Un peintre distingue mieux les détails d'un tableau qu'un profane, parce que son œil est exercé. Pourquoi l'exercice systématique n'aurait-il pas une influence sur l'odorat?

Maeterlinck, très convaincu de cette puissance de l'exercice sensoriel, semble même croire que cet exercice doit amener les sens à un haut degré de développement. L'odorat, en particulier, lui paraît être encore à un degré inférieur, il semble « que ce soit le dernier né de nos sens ». Mais, le poète ne s'illusionne-t-il pas un peu et ne voit-il pas l'évolution de l'odorat à travers son rêve d'artiste, lorsqu'il écrit : « Comme nous sommes sur le point de saisir ceux de la pluie et du crépuscule, pourquoi n'arriverions-nous pas à démêler et à fixer le parfum de la neige, de la glace, de la rosée du matin, des prémisses de l'aube, du scintillement des étoiles? Tout doit avoir son parfum, encore inconcevable, dans l'espace, même un rayon de lune, un murmure de l'eau, un nuage qui plane, un sourire dans l'azur..... » (1)

Nulle part Baudelaire, qui n'a aucune prétention à la science, ne cherche à tirer de son odorat affiné, des considérations d'ordre général, il se contente d'en jouir et d'exprimer dans ses vers cette jouissance.

Les sons et la musique ont, dans l'œuvre de Baudelaire, une place considérable. Indépendamment de leur valeur idéographique, les mots ont pour lui une valeur phonétique qu'il utilise. Gautier

(1) Maeterlinck. *L'intelligence des Fleurs*, 1907, p. 114.

écrit : « Les mots polysyllabiques et amples plaisent à Baudelaire et, avec trois ou quatre de ces mots, il fait souvent des vers qui semblent immenses et dont le son vibrant prolonge la mesure. Pour le poète, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres, comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées..... » (1)

Les sons, d'ailleurs, se mêlent aux couleurs dans l'œuvre de Baudelaire, les deux éléments lui servent pour évoquer les états émotionnels, et quelquefois même les parfums s'y ajoutent, ainsi dans *Harmonies du soir* :

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir,
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

L'image, employée pour caractériser l'état émotionnel, est un des traits généraux de la poésie de Baudelaire. Il va très loin dans cette voie ; pour lui un paysage est vraiment un état d'âme et il dira à une femme :

Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose ! (2)

Mais la pièce la plus curieuse à ce point de vue est celle intitulée *Les Phares*, où chaque peintre est caractérisé par les images qu'il évoque en l'esprit du poète :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la Paresse.
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse....
. . . . . .

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;

. . . . . .
Rambrandt, triste hôpital tout rempli de murmures....
. . . . . .

(1) Gautier. Préface des *Fleurs du Mal*, p. 46. Edit. Michel Lévy.
(2) Baudelaire. *Causerie. Les Fleurs du Mal.*

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs. . . . . .

L'énumération continue. La strophe consacrée à Delacroix est particulièrement caractéristique :

Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.....

Cette curieuse utilisation du paysage est un des procédés que les descendants littéraires de Baudelaire — c'est-à-dire toute la génération suivante — emploieront le plus volontiers. Il est dans le *Clair de Lune*, de Verlaine :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques....

dans les vers célèbres de Samain :

Mon âme est une infante en robe de parade....

Et, plus près de nous, M. Carlos Larronde, sous le titre : *Pays rencontrés sur des visages*, traduira en paysages l'impression que lui donnent certaines physionomies :

C'est un soir de Novembre accoudé au vieux puits;
De son geste, le ciel drape le paysage ;
Les arbres pensent. Le jardin a son langage.
Sur la côte la mer qu'on ne voit pas gémit.

Le puits tout rayonnant d'astres est si profond
Que mille cœurs pourraient s'y rafraîchir ensemble.
L'espace, tout naïf de lune est si profond
Que mille cœurs pourraient s'y regarder ensemble.

Voici, avec sa porte illuminée un peu,
L'archaïque maison si étrange et si bonne,
Bonne quand on a peur et qu'on aime l'automne;
Sa vitre nous reçoit d'un regard qui est bleu (1).

Quant à celui des disciples de Baudelaire qui le mieux utilisa ses procédés, il a fait de ce dernier, une application curieuse sur l'œuvre de Baudelaire elle-même. Le morceau s'intitule :

---

(1) Carlos Larronde. *Livres d'heures*. Figuière, 1913.

AUTREFOIS, EN MARGE D'UN BAUDELAIRE

. . . . . .

» Un paysage hanté intense comme l'opium ; là-haut et à l'horizon la nue livide, avec une trouée bleue de la Prière, — pour végétation souffrent des arbres dont l'écorce douloureuse enchevêtre des nerfs dénudés, leur croissance visible s'accompagne, malgré l'air immobile, d'une plainte de violon qui, à l'extrémité, frissonne en feuilles : leur ombre étale de taciturnes miroirs en des plate-bandes d'absent jardin, au granit noir du bord enchâssant l'oubli, avec tout le futur. Des bouquets à terre, alentour quelques plumes d'ailes déchues. Le jour, selon un rayon, puis d'autres, perd l'ennui, ils flamboient, une incompréhensible pourpre coule — du fard ? du sang ? Etrange, le coucher de soleil ! torrent de larmes illuminées par le feu de Bengale de l'artificier Satan qui se meut derrière ? La nuit ne prolonge que le crime, le remords et la Mort. Alors se voiler la face de sanglots, moins par ce cauchemar que dans le sinistre bris de tout exil : qu'est-ce que le Ciel ? » (1)

Ainsi Mallarmé traduit Baudelaire, ou plutôt l'impression que lui donne l'œuvre de Baudelaire.

L'influence de l'auteur des *Fleurs du Mal* sur le mouvement de Correspondance des arts dans la littérature, fut d'autant plus grande, que, dans sa critique d'art, Baudelaire reconnaît l'existence de cette tendance et la retrouve chez tous les génies qu'il admire : « C'est, au reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle, que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des formes nouvelles. » (2)

Chez Gautier, chez Wagner, Baudelaire trouve la mise en œuvre perpétuelle de cette Correspondance des arts. Chéz Delacroix, un poète, un musicien et un peintre s'unissent. Il est curieux de lire une note de Baudelaire à propos d'un tableau de Delacroix :

« *Eugène Delacroix.* Chasse au tigre. Delacroix alchimiste de la couleur. Miraculeux, profond, mystérieux, sensuel, terrible ; couleur éclatante et obscure, harmonie pénétrante. Le geste de l'homme et le geste de la bête, les reniflements de l'animalité.

Vert, lilas, vert sombre, lilas tendre, vermillon, rouge sombre,

---

(1) Mallarmé. *Divagations.*

(2) Baudelaire. *L'Art romantique — Eugène Delacroix,* p. 5.

bouquet sinistre. » (1)

Dans l'œuvre de Victor Hugo, Baudelaire voit encore un magnifique exemple de Correspondances :

« La nature qui posê devant nous, de quelque côté que nous nous tournions, et qui nous enveloppe comme un mystère, se présente sous plusieurs états simultanés dont chacun, selon qu'il est plus intelligible, plus sensible pour nous, se reflète plus vivement dans nos cœurs : *forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie.* La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature ; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses ; peintre, il les illumine de leur couleur propre. » (2)

Ainsi se présentait dans l'œuvre de Baudelaire, le mouvement de fusion des arts ; il la pratiquait en tant que poète, et l'affirmait en tant que critique d'art. Or, Baudelaire, artiste original, ouvrait une voie nouvelle vers laquelle se hâtèrent les jeunes littérateurs, eux qui rêvaient de renouveler la poésie ! — La Correspondance des arts existait déjà dans les œuvres poétiques, mais Baudelaire montrait que l'on en pouvait tirer un parti remarquable : son influence devait donc amener une recrudescence du mouvement et lui donner une nouvelle vigueur.

---

(1) Baudelaire. *Catalogue de la collection Crabbe,* publié mi par le *Gil Blas*, mi par l'*Art et les Artistes. — Œuvres posthumes,* édit. Mercure de France, 1908, p. 261.

(2) Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 315.

V

Wagner. — Son œuvre. — Les théories wagnériennes. — Leur influence. — L'idée de synthèse.

Nous l'avons dit, à l'influence de Baudelaire une autre s'ajouta, qui, elle aussi, devait orienter la poésie vers l'utilisation des Correspondances. De l'avis unanime des apologistes comme des détracteurs, le drame de Richard Wagner est à la fois l'œuvre d'un poète, d'un musicien et d'un peintre.

Poète, Wagner l'est, par son goût de la légende et par le développement de ses thèmes lyriques ; musicien, nul ne lui conteste ce titre, et peintre il nous apparaît par le souci du tableau, qui est constant dans ses drames : songez à la place énorme que tient l'effet pictural dans des scènes comme celle du Banquet du Graal.

Mais, en ses œuvres, les trois formes d'art ne s'ajoutent pas, ne se superposent pas, elles se fondent, et c'est là le grand point. Sa poésie est musicale, les sonorités des mots sont choisies en accord avec l'émotion exprimée : écoutez les filles du Rhin s'ébattant autour du trésor. Sa musique est évocatrice de spectacles et de personnages ; par tous les moyens possibles elle peint, et le leit-motif wagnérien n'est pas autre chose qu'une représentation musicale. De sa peinture, on peut dire seulement qu'elle suit la musique et la poésie pour compléter l'impression donnée ; le décor de Wagner, son arrangement des scènes, ce sont, dans les grandes lignes s'entend, les tableaux suggérés par sa musique.

Nous ne ferons point ici une analyse, même sommaire, du drame wagnérien, ceux qui nous lisent le connaissent. Ce qui nous intéresse, c'est la genèse de ce drame, c'est-à-dire les théories sur lesquelles Wagner a *fondé* son œuvre. C'est ensuite, et surtout, les impressions des artistes modernes devant cette œuvre et, de là, le pourquoi de l'énorme influence exercée par Wagner sur toute une génération poétique.

Reprenant, sous une forme plus métaphysique et brumeuse, et avec un ton lyrique, les théories de Condillac, Wagner pense que l'homme intérieur s'exprime par *le mouvement* d'abord, puis par *le son,* enfin par *le langage.* Spencer jugeait tout à fait de même en admettant, comme expressions successives de l'émotion et de l'idée, *le geste* d'abord, puis *le cri* et enfin *le langage idéographique.* De ces trois éléments, Wagner voit sortir trois formes d'art : *danse, musique, poésie,* qu'il appelle *trois sœurs éternelles,* et dont il dit :

« Par leur nature, elles ne peuvent être séparées sans détruire le cercle de l'Art ; car, dans ce cercle, qui est le mouvement de l'Art lui-même, elles sont liées entre elles dans une union matérielle et morale si admirablement solide et féconde, que chacune d'elles, hors de ce cercle, ne peut, sans vie et sans mouvement, que mener une existence insuflée artificiellement, une existence d'emprunt qui ne dicte pas des lois agréables, comme dans leur trinité, mais qui subit des règles tyranniques pour des mouvements mécaniques. » (1)

De cette conception naît le drame wagnérien, où la musique est le lien entre la danse (2) et la poésie : « La mer sépare et rapproche les continents, de même la musique sépare et rapproche les deux pôles opposés de l'art humain : la danse et la poésie. » (3)

Dans un dernier chapitre de cette très curieuse *Œuvre d'art de l'avenir,* Wagner conclut : « L'œuvre d'art commune suprême est le drame : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection » (4). Et il montre qu'architecture, peinture, danse, musique, poésie s'unissent dans le drame pour exprimer l'homme.

Cette part que Wagner assigne au décor et à l'architecture dans

---

(1) Wagner. *L'Œuvre d'Art de l'Avenir.* Œuvres en prose, tome III, 1849-1850, p. 97.

(2) Il ne faut pas entendre ici le mot *danse* dans un sens restreint, mais dans son sens le plus large d'expression de la pensée par le mouvement. La danse, pour Wagner, c'est ce langage de mouvements dont parle Condillac : « Son expression avait même quelque chose de fort et de grand, dont les langues, encore stériles, ne pouvaient approcher. Les anciens appelaient ce langage du nom de *danse,* voilà pourquoi il est dit que David dansait devant l'arche. » (*Essai sur l'Origine des Connaissances humaines,* tome II, p. 15).

(3) *L'Œuvre d'Art de l'Avenir,* p. 115.

(4) *Loc. cit.* p. 216.

son œuvre, nous explique peut-être le succès de Bayreuth où tous les éléments de l'émotion sont réunis, et aussi, cette opinion, courante parmi les artistes, que du Wagner représenté à l'Opéra donne l'impression pénible d'une grande chose qui ne s'adapte pas du tout à un tel cadre.

Dans la *Lettre sur la Musique* (1), qui date de 1860, Wagner précise comment il est arrivé à concevoir son drame : « Fait d'une importance capitale pour moi, je crus ne pouvoir m'empêcher de reconnaître que les divers arts, isolés, séparés, cultivés à part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté, en définitive, leur puissance d'expression, essayer pourtant de remplacer, d'une façon quelconque, cet art, d'une portée sans limite, qui résultait précisément de leur union, sans retomber dans leur rudesse native et se corrompre fatalement. Fort de l'autorité des plus éminents critiques, par exemple, des recherches d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie, je me crus en possession d'un résultat solide : c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que, cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et, en vue de mon idéal, je trouvais un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art en particulier : il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la musique à la poésie, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. Je cherchais ainsi à me représenter l'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer à la réalisation supérieure de son objet ; j'arrivais par cette voie à la conception réfléchie de l'idéal qui s'était obscurément formé en moi, vague image à laquelle l'artiste aspirait. » (2)

A travers les obscurités de langage — peut-être dues à la traduction — de ce texte, nous démêlons fort bien le raisonnement de Wagner :

1° Il observe que chaque art, parvenu à un certain degré de développement, cherche à se renouveler en empruntant des procédés ou des formes à un art voisin.

---

(1) Wagner. *Lettre sur la Musique* (1860). Œuvres en prose, tome VI.
(2) *Loc. cit.* p. 196-197.

2° Puisqu'il en est ainsi, que chaque art seul est épuisé, il n'y a qu'un moyen de faire du neuf, du fort et du beau, c'est d'unir tous les arts en un seul.

Cette union, Wagner ne la fait pas au hasard, il la base sur les origines de l'expression humaine, il la légitime par la préhistoire du langage, nous l'avons vu dans les passages cités de *L'Œuvre d'Art de l'Avenir*.

Une chose nous frappe dans cet exposé de Wagner, c'est l'observation si juste que tout art ayant atteint une certaine limite de développement, se sent arrêté, et tâche de se renouveler par des emprunts aux autres arts.

C'est là toute l'histoire de la poésie musicale contemporaine en tant que forme d'art voulue et codifiée. Quelques-uns, qui avaient senti la difficulté de faire quelque chose de nouveau avec les formules poétiques trop usées et les modes d'invention trop rebattus, ont découvert qu'il y avait dans toute poésie un élément musical, et qu'on pourrait sans doute renouveler l'art poétique en donnant à cet élément une plus grande importance, en le faisant prédominer.

Comme le siècle était à la philosophie et à la science, comme d'autre part, ces poètes nouveaux étaient des gens fort instruits, pour légitimer les nouvelles formes poétiques on est remonté aux origines, on a différencié le langage phonétique du langage idéographique et on a voulu rendre au premier une place qui lui était due dans l'art.

Wagner a parfaitement senti, sinon tout à fait compris, ce processus d'une évolution, évolution qui, d'ailleurs, lui semble absolument naturelle et désirable :

« ..... un penchant naturel au poète et qui domine chez lui la conception comme la forme ; ce penchant est d'employer l'instrument des idées abstraites, la langue, de telle sorte qu'elle agisse sur la sensibilité elle-même. . . . . .
. . . . Le poète cherche dans son langage à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots, leur signification sensible et originelle : l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime, lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme, et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique, et, par conséquent, *l'œuvre la plus complète du poète doit être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une*

parfaite musique. » (1)

L'on comprend tout de suite combien une telle affirmation était propre à gagner des sympathies à Wagner dans un milieu littéraire tout occupé à renouveler la poésie par la musique, et qui clamait avec Verlaine :

De la musique avant toute chose....

Il serait faux de dire que c'est l'influence wagnérienne qui a fait prédominer la musique dans la poésie contemporaine, comme il serait faux de dire, nos chapitres antérieurs le prouvent, que la Correspondance des arts date de Wagner. L'auteur de *Parsifal* est venu à une heure étonnamment propice, où la génération artistique et littéraire était toute préparée à subir son influence, la poésie cherchait des voies nouvelles et s'orientait, en titubant un peu, vers la musique : Wagner lui montre le chemin. Ainsi s'explique le fait de cette influence, de l'aveu de tous, primordiale.

M. Camille Mauclair a bien voulu nous envoyer quelques notes d'un grand intérêt sur la question qui nous occupe. Ces notes commencent ainsi : « L'influence des théories de Wagner a été profonde dans la génération des Symbolistes, de 1885 à 1900, et a déterminé le vers libre (plus grande musicalité des mots comme moyen émotif) et, en général, une mélomanie commune aux poètes et peintres (création du « lied français » ; répercussion de la musique sur la peinture décorative ; communauté picturale-musicale des termes, harmonie, tonalité, symphonie, chromatisme, etc....)

Charles Morice, Wizewa, Gustave Kahn, René Ghil, tous les représentants des tendances les plus diverses sont d'accord sur ce point : l'importance de l'influence wagnérienne.

Mais, combien plus intéressante et instructive encore est l'observation sur le vif de cette influence. Etudier l'impression produite par la musique de Wagner sur les poètes, voilà ce qui peut le mieux nous montrer la nature et la force de l'influence exercée.

Il ne semble pas que ce soit les théories de Wagner qui aient été connues d'abord et qui lui aient conquis l'admiration de toute une génération d'artistes français. Ce sont les auditions musicales et les essais de représentations dramatiques qui révèlent Wagner à nos poètes, et tout de suite cette musique leur apparut pleine de richesses, suggestive de pensées et, surtout, d'images.

---

(1) Wagner. *Lettre sur la Musique.* Œuvres en prose, tome VI, p. 202.

Baudelaire, dans un passage très caractéristique de l'article intitulé *Richard Wagner* (1), compare le texte d'un programme de l'ouverture de *Parsifal* avec ses impressions personnelles et celles de Listz pendant l'exécution de cette même œuvre. Tous trois évoquent, à propos de cette ouverture, des images visuelles : le programme, des images précises en accord avec le livret et la légende ; Listz, des images de paysages et de paradis merveilleux ; Baudelaire, des images tout à fait vagues où domine seulement une lumineuse clarté. Et le critique conclut que, malgré la diversité des détails, toutes ces images présentent une identité émotionnelle remarquable.

C'est toujours l'idée de quelque chose de lumineusement calme, accompagnée d'un sentiment de béatitude heureuse.

Pour nous, ce texte nous permet de remarquer que la musique de Wagner paraît susciter chez les auditeurs des images visuelles, spécialement des images lumineuses, ayant des couleurs vives et brillantes.

La musique de Wagner est très colorée, dira-t-on couramment, il serait plus juste de dire : la musique de Wagner amène chez les auditeurs de nombreuses idées de couleurs, — mais l'expression suit ici la règle générale qui nous fait rapporter à l'objet, projeter hors de nous-mêmes, ce qui est, en réalité, une manière de percevoir de notre esprit.

Si nous ouvrons au hasard la *Revue Wagnérienne,* fondée à Paris en 1885, par un groupe de littérateurs et d'artistes, pour la défense et la propagation des œuvres du Maître, nous serons frappés de cette tendance à traduire Wagner en tableaux richement colorés.

Huysmans écrit, parlant de l'ouverture de Tannhauser :

.... « C'est une dégradation de teintes, une poussière de rais, un mica de sons, qui se meurent avec le dernier écho du cantique perdu au loin : et la nuit tombe sur cette immatérielle nature, créée par le génie d'un homme, maintenant repliée sur elle-même dans une inquiète attente.

» Alors, un nuage irisé des morbides couleurs de la flore rare, des violets expirés, des roses agonisants, des blancs moribonds des anémones, se déroule, puis éparpille ses moutonneux flocons dont

---

(1) *Richard Wagner. Art romantique.* Œuvres complètes, tome III. Paru en article.

les ascensionnelles nuances se foncent, exhalant d'inconnus parfums où se mêlent le relent biblique de la myrrhe et les senteurs voluptueusement compliquées des extraits modernes.

» Soudain, dans ce site musical, dans ce fluide et fantastique site, l'orchestre éclate, peignant en quelques traits décisifs, enlevant de pied en cap, avec le dessin d'une héraldique mélodie, Tannhauser qui s'avance..... » (1)

On peut nous objecter que Huysmans était prédisposé à traduire en lignes et en couleurs toute musique — il transpose visuellement les chants de l'orgue, à S^t^-Sulpice, au début de *En route* — et que, par conséquent, son exemple n'est pas probant. Nous en avons bien d'autres.

Le numéro du 8 janvier 1886, de cette *Revue Wagnérienne,* contient, sous le titre d'*Hommage à Wagner,* huit sonnets de jeunes poètes, alors en vogue dans les Cénacles littéraires. Or, sur ces huit sonnets, quatre sont des évocations de tableaux où la lumière est intense et les couleurs éclatantes. Mallarmé termine ainsi son sonnet intitulé *Hommage* :

..... Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusques vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tû par l'encre même en sanglots sybillins.

Mais celui de Stuart Merrill est plus caractéristique encore :

..... Soudain, étourdissant le prélude vermeil,
Un cor de guerre ulule et sous les forêts mûres
La horde des héros dardant l'or des armures
Déferle en cavalcade en le los du soleil :

Lohengrin, Tannhauser et Parsifal le Chaste,
Dont les pennons de pourpre ondulent avec faste,
Chevauchent aux clameurs des cymbales d'airain !

Ils vont : et quand s'endort la splendeur de leurs glaives,
Un chœur de harpes sur le seul rythme serein
Rémémore l'horreur de l'idéal des rêves.

(1) *Revue Wagnérienne,* 8 avril 1885, tome I, p. 60.

Charles Morice débute par des images où lumières et couleurs sont l'élément essentiel, peut-être même unique :

Aurore au bord de mes ténèbres... C'est la Joie,
C'est la vie. O vibrant hosanna de l'éveil !
Cours belliqueux de chars enivrés de soleil !
Peuple de pourpre et d'or qui festoie et guerroie !....

Sur *Siegfried,* Wizewa dit ses impressions, toutes subjectives, mais où la couleur tient encore une place :

SIEGFRIED IDYLL

PROGRAMME :

Endormez-vous ! l'éveil des rêves embaumés
Vous secoue au lointain oreiller de folie,
Apparences d'un monde vain, peine abolie :
Dormez ! c'est l'éveil Bleu des Visions : dormez !....

..... Endormez-vous, les mauvais rêves, abîmés
Dans l'éveil évoquant la vision jolie :
L'Oiseau chante, la Gloire enivre, l'Ame oublie ;
Et le joyeux orgueil s'épand aux bleus sommets !

Ainsi les poètes traduisent Wagner, et la même constatation pourrait être faite sur les trois-quarts des œuvres ou des études consacrées au créateur du leit-motif.

Catulle Mendès, dans son *Richard Wagner,* écrit sur le prélude de *Lohengrin* : « Nulle prose, nulle poésie même, ne saurait atteindre à la hauteur de cette nuée mélodieuse où passent des volées sonores d'anges aux ailes de cygnes et que déchire un instant :

Comme un chœur de clairons éclatant à l'aurore
La splendeur rapprochée des célestes messagers. » (1)

Dans le même ouvrage, les « leit-motiv » sont transposés visuellement, ainsi, celui de Loge, le feu : « Agile, preste, subtile, frémissante aux pointes des choses, glissante aussi, puis hérissée, une flamme mélodique court, va, revient, pique, lèche et crépite en tourbillons prompts. Celui-ci, dans sa draperie d'or, c'est Loge, c'est le feu ! » (2)

L'ayant dûment constatée, comment expliquerons-nous cette

(1) Catulle Mendès. *Richard Wagner.* Paris, Charpentier, 1886, p. 112.
(2) *Ibid.*, p. 180.

manière de transposition de la musique wagnérienne ? Nous admettons, tout de suite, qu'il faut faire une part à la suggestion exercée par les titres et la connaissance des thèmes légendaires choisis par Wagner. Nous avons observé que nombre d'individus qui prétendent avoir des images visuelles fort nettes à l'audition de tel ou tel morceau musical, subissent tout simplement la suggestion du titre. Ils racontent, par exemple, qu'entendant jouer une *Promenade de Cosaques,* ils voient en leur imagination une vaste plaine neigeuse où évoluent des soldats en bonnets d'astrakan : on peut conclure qu'ils verraient des bateaux, à l'audition d'une barcarolle, et un espagnol au pied d'un balcon, durant une sérénade.

Il est indiscutable que la légende de Parsifal soit pour quelque chose dans les impressions de Baudelaire et de Listz.

D'autre part, on pourra nous faire remarquer que la génération littéraire de cette époque, avec le goût des couleurs et des formes, qui lui venait du Romantisme et du Parnasse, était prédisposée à traduire visuellement de la musique. Il est exact également que certains individus sont plus portés que d'autres à apprécier la musique de cette manière, en quelque sorte « imagée ». Les observations de Ribot, dans *La Logique des sentiments* (1), sont intéressantes sur ce point, bien qu'elles n'amènent pas à une solution définitive, car il est abusif de conclure, comme le fait l'auteur, que ce sont ceux qui ne connaissent pas la musique qui ont des images visuelles à son audition. Tout au plus peut-on remarquer qu'il est plausible que des connaissances techniques nous inclinent à porter un jugement raisonné sur la musique, et que cette activité volontaire et réfléchie de notre esprit ne laisse point aux images visuelles le loisir de se manifester.

Il nous semble qu'il faut admettre qu'un poète de 1885, amateur de musique et de peinture, mais ignorant de la technique de ces deux arts, soit trop imaginatif et trop habitué par métier à préciser ces rêveries, pour se contenter de l'émotion vague que la plupart des individus éprouvent à l'audition d'une page musicale. Nous remarquons, également, qu'ignorant la technique musicale, il ne saurait entendre la musique avec les impressions d'un professeur d'harmonie. Il est donc porté à avoir sur la musique des rêveries qu'in-

(1) Ribot. *La Logique des sentiments*, 1905. Alcan, édit., in-8°.

consciemment il objective le plus possible pour qu'elles soient matière à expression poétique.

Mais, tout en admettant ainsi des prédispositions chez l'auditeur, nous sommes bien obligés de remarquer que la musique de Wagner est particulièrement favorable à ces évocations. La meilleure preuve à en donner, c'est que les images ne sont point visuelles au même degré avec d'autre musique. La musique italienne qui jouissait alors, en France, d'une grande vogue, n'a jamais été commentée de telle manière par les critiques d'art. Les œuvres de Beethoven, à part la *Symphonie pastorale,* dont le titre est éminemment suggestif, n'amènent guère de « visions » en l'esprit des auditeurs.

Pourquoi ne pas admettre, tout simplement, qu'il est plausible qu'une œuvre musicale soit plus évocatrice de tableaux qu'une autre œuvre musicale? La tournure d'esprit du compositeur et son mode d'invention suffiraient à expliquer cette particularité de l'œuvre. On raconte que Schumann, enfant, faisait, sur le piano, les portraits de ses camarades ; évidemment, ces portraits musicaux voulaient éveiller chez l'auditeur une image visuelle. Le leit-motif de Wagner n'est peut-être bien, après tout, qu'une forme particulière et perfectionnée du « portrait musical » : l'auteur veut qu'en entendant le motif, nous pensions immédiatement au personnage. J'ai dit *nous pensions au personnage,* et non *nous voyions le personnage,* car je crois que dans la grande majorité des cas, il n'y a pas apparition spontanée d'une image visuelle nette. Nous ne discuterons pas ici la grosse question de la nature des images, nous demanderons seulement au lecteur d'admettre un moment, avec nous, que l'image est une construction de l'esprit.

Donc, nous ne voyons pas le personnage, mais nous avons des idées sur lui. Nous disons, mentalement, ces notes sautillantes, ce rythme qui s'accélère, puis diminue, ces hauts et ces bas de l'orchestre, cela ressemble bien à une flamme qui court de tous côtés avec des intensités variables : évidemment le leit-motif du Feu est tout à fait clair.

Qu'un critique d'art ait à traduire cette impression, immédiatement il fera un effort pour faire l'image plus nette, il verra le Feu, à cause des mots qu'il saura trouver pour préciser et peindre, et nous aurons une traduction comme celle de Mendès : « Agile, preste, subtile, frémissante aux pointes..... Celui-ci, dans sa draperie d'or, c'est Loge, c'est le Feu ! »

L'imagination de peintre de Wagner a rencontré le goût pour

les tableaux et les couleurs des littérateurs d'une époque, et si nous avons tant insisté sur cette rencontre, c'est qu'elle nous paraît expliquer l'engouement immédiat de tous pour la nouvelle musique.

C'est par là que Wagner a conquis nos poètes, mais ceux-ci, venus à lui, ont cherché plus avant dans l'œuvre du Maître et dans ses théories. De Wagner, ils ont tiré *l'idée de synthèse.*

Wagner a voulu, dans son drame, faire la synthèse de tous les arts ; tous les poètes contemporains voulurent faire cette même synthèse dans la poésie. « Exprimer tout l'homme par tout l'art » (1), voilà le programme ; tous les efforts tendent là et, naturellement, Wagner apparaît comme le grand prêtre de ce credo nouveau. Seulement, comme ce sont des poètes qui parlent, on reproche à Wagner d'avoir donné à la musique une place prépondérante qui appartient de droit à la poésie, au verbe qui est l'idée. Il est assez probable que les peintres réclameraient la primauté de la peinture, les sculpteurs, celle de leur art, et ainsi de suite.

Charles Morice constate que cet effort vers une synthèse est : « ..... le plus notable fait esthétique de cette heure » (2), et toute la *Littérature de tout à l'heure* est consacrée à montrer comment toute la littérature d'hier fut analyse, alors que celle de demain devra être synthèse.

Là, tous sont d'accord. Ceux qui ont l'esprit tourné vers la philosophie élargissent, à perte de vue, le sens du terme « synthèse » ; les artistes, préoccupés surtout de faire une œuvre, le limitent particulièrement à une fusion de tous les arts. Le point de départ est toujours le même.

Cette synthèse, tous voulurent et veulent encore la faire, soit dans un poème, soit, pour les esprits philosophiques, dans une vaste œuvre poétique conçue d'après un plan précis.

Pour beaucoup, elle se réduisit à ceci : évoquer l'émotion complète, suggérer simultanément des impressions de tous les sens. St-Pol Roux écrit à Jules Huret, en réponse à l'enquête de celui-ci : « Dans la religion poétique, l'âme est une harpiste dont la harpe est le corps : harpe à cinq cordes. Pincez une seule corde, vous avez la voix dans le désert égoïste et partial : pincez les cinq, voici l'expressive clarté, voici la symphonie. » (3)

---

(1) Ch. Morice. *Demain*, p. 27.
(2) Ch. Morice. *La Littérature de tout à l'heure*, 1889.
(3) J. Huret. *Enquête sur l'Evolution littéraire*, 1891, p. 145.

Cela se pouvait justifier par l'observation psychologique. L'impression que nous éprouvons un matin de printemps est faite de la tiédeur de l'air, du parfum des arbres en fleurs, des chants des oiseaux, de la clarté du jour et du soleil dans le ciel bleu : tous les sens y participent, et toutes leurs perceptions se fondent en notre corps et notre esprit sans que nous y songions le moins du monde. Toute synthèse est inconsciente à partir du moment où elle est synthèse. Les poètes contemporains pensèrent, sans doute, à cet argument fourni par l'observation courante en faveur de leur opinion, mais il était trop simple pour qu'aucun l'osât avancer publiquement, il était trop naturel pour des esprits ayant, à un haut degré, le goût de l'artificiel.

Mais, ils entreprirent, en leur poésie, de suggérer la totalité de l'émotion par des appels à tous les sens, la musique des mots et du rythme pour l'oreille, l'évocation de tableaux pour l'œil, et même ils y mirent des parfums et des saveurs, pour que le nez et le palais aient aussi leur part. Ils surent trouver les éléments, mais connurent-ils le procédé de combinaison ? Hélas ! dissocier ainsi les données sensorielles unies dans la vie physique et psychique de l'homme, pour reproduire ensuite cette vie en une synthèse, c'était une tâche chimérique. Les éléments se mélangèrent, ils ne se combinèrent jamais. Dans tous ces poèmes, l'effort de reconstitution est visible et l'impression n'est presque jamais une. Cette poésie est un travail de laboratoire : des auteurs font l'analyse d'abord et veulent ensuite faire la synthèse, c'est un peu puéril et cela ne donne jamais l'impression du spontané.

Nous sommes bien loin de Wagner et de son œuvre et pourtant, force nous est de reconnaître son influence en ces artifices complexes. Un fait suffirait à le prouver. En 1891, un groupe d'artistes ayant remarqué que la synthèse wagnérienne avait le théâtre pour cadre, songea que leur synthèse perfectionnée donnerait, sans doute, un effet remarquable à la scène, et l'on fit une expérience que Nordau relate avec effarement. M. Ségalen la cite parmi les exagérations de la Correspondance : « Le théâtre d'Art fit choix, comme thème à cette tentative, du *Cantique des Cantiques*. Pour *synthétiser l'ambiance du rêve*, les données de l'ouïe, de la vue, de l'odorat, étaient également intéressées. Le programme portait : *Première devise, orchestration du verbe en I, luminé de l'O ; orchestration de la musique en ré ; de la couleur : en orangé clair ; du parfum : en violette blanche*. La partie olfactive de ladite orchestra-

tion était pratiquement confiée à des vaporisateurs placés au trou du souffleur. » (1)

Ce théâtre descendait, cela est sûr, du drame wagnérien, mais c'était le type du travail de laboratoire. Il n'eut qu'un succès de curiosité et recueillit bien des railleries ; il n'est que le dernier mot d'un mode de création artistique d'où toute spontanéité est bannie.

A l'influence de Wagner, génératrice de l'idée de synthèse, une autre devait s'ajouter. Charles Morice m'affirmait un jour que, pour lui, le vrai modèle de la synthèse, c'est la cathédrale gothique du XII^e^ siècle, au moment où s'y déroule une cérémonie du culte. Tout y est : architecture, peinture, harmonie du plain-chant et parfums de l'encens.

Il y a là l'indication d'une source nouvelle pour la poésie et l'art, source très riche où les poètes, avides de nouveautés, iront puiser volontiers : le Moyen-Age.

M. Gustave Kahn m'a fait observer que ce goût du M.-A. pouvait bien être dû, en partie, à l'influence de l'Ecole des Chartes et à la vogue des études romanes sur lesquelles des ouvrages comme ceux de Gaston Paris, attirèrent l'attention. Si l'on songe que beaucoup des poètes d'alors firent de sérieuses études, que quelques-uns mêmes passèrent par cette Ecole des Chartes, on peut supposer qu'ils furent attirés vers le M.-A. par l'ambiance.

Mais il est curieux de voir comment, hantés par cette idée de synthèse, ils la cherchent et la trouvent dans ce M.-A., car la cathédrale gothique a fortement impressionné toute cette génération artistique. Huysmans l'a remarquablement senti.

Partis de Wagner et de son œuvre, nous avons essayé d'abord d'indiquer pourquoi les poètes d'une époque avaient subi son influence : Wagner venait à l'heure propice, il était le directeur qu'il fallait. Nous avons ensuite tâché de montrer comment était née cette influence, et que c'est parce que la musique du peintre Wagner favorisait les évocations d'images, qu'elle avait conquis les poètes, amoureux d'images et de couleurs, de 1885. Ayant enfin indiqué sommairement les manifestations essentielles de cette influence, nous avons pu observer qu'elles sont toutes dominées par l'idée de Synthèse.

---

(1) Victor Ségalen. *Les Synesthésies et l'Ecole symboliste.* Mercure de France, 1902, avril.

VI

La Correspondance des Arts dans le roman. — L'adjectif de couleur dans le Réalisme. — Flaubert : ses théories et son mode de création littéraire. — Les Goncourt. — Guy de Maupassant. — Huysmans : un cas morbide, des Esseintes.

Si le mouvement artistique que nous étudions ici, apparaît plus marqué et plus net dans les œuvres des poètes ou dans les travaux des critiques d'art, il est certain cependant que toute œuvre littéraire, à quelque genre qu'elle appartînt, s'en est ressentie en quelque manière. En un temps qui abattait les cloisons étanches séparant les arts différents, une forme d'art littéraire ne pouvait demeurer étrangère à l'évolution qui se faisait autour d'elle.

Le Roman a toujours été le genre le plus sensible aux influences sociales : le mouvement vers la Correspondance des Arts, telle que l'entend et la pratique le poète des environs de 1860, se retrouve donc dans le roman.

L'école Réaliste, avec sa précision voulue des détails et son souci du terme propre, semblait devoir réprouver et rejeter un mode d'expression qui n'avait rien de direct, ni de précis. Mais, malgré ses efforts vers l'objectivité, le réalisme demeura, comme toute forme littéraire, fortement empreint de subjectivité. Nous trouvons chez Zola, l'adjectif de couleur employé comme qualificatif émotionnel. Toutefois, cela est chez lui spontané, accidentel et nullement volontaire.

Il appartenait à l'artiste raffiné que fut Flaubert, d'introduire dans le roman la Correspondance des Arts.

La sensibilité de Flaubert et son désir de donner la vie aux objets, joints à l'influence des milieux artistiques du temps, le

devaient amener au goût très vif de la couleur d'abord, puis à des emplois de Correspondances.

Maurice Spronck, dans *Les Artistes littéraires*, après avoir fait le procès de Gautier, cite Flaubert comme un exemple typique de ce qu'il appelle « le goût de la transposition ». .....« On effleure alors le cas pathologique, et il faut se demander si l'audition des sons et l'aspect des syllabes n'arrivaient pas à provoquer en partie, devant ses regards, la vision matérielle des couleurs correspondantes. Ses amis lui ont entendu faire, à ce propos, les plus extraordinaires professions de foi. » (1)

Ici, l'auteur reproduit les déclarations de Flaubert, consignées dans le *Journal des Goncourt*. « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. *J'ai la pensée quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance.* Par exemple, dans mon roman Carthaginois, je veux faire quelque chose de pourpre. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes. L'affabulation à mettre là-dedans me faisait si peu, que quelques jours avant de me mettre à l'écrire, j'avais conçu *Madame Bovary* tout autrement. Ça devait être, dans le même milieu et la même tonalité, une vieille fille dévote et chaste..... Et puis j'ai compris que ce serait un personnage impossible. » (2)

Ce texte est caractéristique, en effet, mais il ne présente rien de vraiment extraordinaire, et Spronck a eu le tort d'entendre les mots de Flaubert avec trop d'objectivité. Le romancier a voulu rendre dans une œuvre, un ton pourpre : au lieu de juger cette opinion en la comparant à la sienne propre, le critique, soucieux de psychologie ou seulement d'impartialité, ne ferait-il pas mieux de se demander ce que signifie pour Flaubert, en le cas présent, cet adjectif pourpre.

Nous le savons, un même mot, et plus particulièrement, un adjectif, n'a pas un sens identique pour deux personnes ; l'audition d'un quelconque qualificatif éveille en chacun de nous une impression différente, suivant nos souvenirs, nos habitudes, etc.... Dans le texte cité, quand Flaubert parle de pourpre, il ne voit pas la couleur de ce nom, il ne se la représente pas, mais il a une impres-

---

(1) Maurice Spronck. *Les Artistes littéraires*, 1889. Calmann Lévy, édit., p. 33.
(2) *Journal des Goncourt*, tome I, 17 mars 1861.

sion faite de tous les souvenirs qui sont attachés à ce mot pourpre : idées de gloire, de guerre, de sang, fanfares éclatantes et cris de victoire. C'est cela certainement que veut dire « pourpre » pour lui, et c'est cela qu'il a mis dans *Salâmbo*. Ce qu'il nous dit du ton de *Madame Bovary* confirme cette hypothèse. Là, il a voulu rendre : « cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes ». Ce n'est pas une couleur sensible, réelle, que le romancier se représente, c'est une couleur morale, en quelque sorte. C'est la monotonie de ces jours sans éclat et toujours pareils de la vie provinciale, que Flaubert voulait évoquer dans son œuvre, et, pour cela, le personnage d'Emma Bovary n'était certainement pas le seul possible.

Tout ce que l'on peut inférer de cette déclaration de Flaubert, c'est qu'il avait l'habitude de choisir le cadre d'un roman avant les personnages, que ce cadre était, pour lui, l'essentiel, et qu'il en résumait l'expression générale par un adjectif de couleur approprié. Du pourpre pour les milieux de violence, de passion et de gloire ; du gris pour les milieux de banalité et de monotonie ; on pourrait continuer la liste (1).

Bien plus curieuse et importante est, à notre avis, la disposition de Flaubert à donner une place énorme à l'harmonie du style. On connaît sa méthode qui consistait, pour juger de la valeur d'une phrase, à « la faire passer par son gueuloir », c'est-à-dire à la déclamer à haute voix.

Il a senti au suprême degré ce que nos contemporains appellent la valeur phonétique des mots ; il a remarqué qu'il y a entre le son

---

(1) Le procédé d'invention de Flaubert utilise la couleur. Il y a d'autres exemples de littérateurs usant de procédés qui touchent à d'autres arts. Pour M. Romain Rolland, par exemple, la création littéraire se fait « selon des lois musicales ». Nous donnons l'essentiel de l'intéressante lettre qu'il nous écrit à ce sujet : « Au reste, il ne s'agit point, dans mon cas, de transposition de musique en poésie, mais de création littéraire suivant des lois musicales (lois de rythme et de développement quasi symphoniques) et en m'aidant de la « psychologie musicale » qui, étant un instrument plus subtil, permet de forer plus profondément l'âme.

Chez moi, c'est au point de départ — à la source de création — que les arts se touchent et se mêlent, ensuite ils se diversifient en autant de ruisseaux.... D'une façon générale, et presque sans aucune exception, je puis dire que chaque fois que je vais écrire une œuvre de quelqu'intensité, je commence par sentir vibrer en moi son atmosphère, sa nébuleuse musicale, avec ses rythmes giratoires..... »

des mots et leur signification, une correspondance que l'art doit utiliser : « Enfin, je crois la forme et le fond deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre.

» Ce souci de la beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi une *méthode*. Quand je découvre une mauvaise assonnance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste, qui était la seule et qui est, en même temps, l'harmonieuse. » (1)

Dans les mêmes *Lettres à George Sand*, Flaubert reprendra cette idée, mais s'inquiétant un peu, cette fois, de ce qu'elle peut amener de trop artificiel dans l'art :

« .... Ainsi, pourquoi y a-t-il un rapport entre le mot juste et le mot musical ? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée ? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est, tout bonnement, là-dedans ? Si je continuais longtemps de ce train-là, je me fourrerais complètement le doigt dans l'œil, car, d'un autre côté, l'art doit être bonhomme.... » (2)

Le langage littéraire apparaît évidemment à Flaubert, comme devant participer, au même titre que la poésie, des deux éléments, phonétique et idéographique, qui, d'ailleurs, pour lui, sont en un rapport étroit et constant. Ce style complet, il le rêve :

« J'en connais pourtant un, moi, un style, un style qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des renflements de violoncelle, des aigrettes de feu ! » (3)

Dans les images qui terminent ce passage, nous voyons apparaître l'artiste d'alors qui emprunte ses métaphores au domaine de tous les sens, et à tous les arts. Cette manière de s'exprimer est plus caractéristique encore dans une autre lettre à Me X..., où Flaubert parle de la scène du comice agricole, dans *Madame Bovary* : « *Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre,* ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour

---

(1) *Lettres de Flaubert à George Sand*, publiées en 1884, p. 448, 8 mars 1876.
(2) *Ibid.*, p. 453, 3 avril 1876.
(3) *Correspondance de Flaubert*, 2e série, août 1852, p. 95. Lettre à Me X.

et des phrases d'administrateurs ; il y a du soleil sur tout cela et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets. » (1)

Flaubert juge que les effets d'une symphonie peuvent être reportés dans un livre et tâche de les introduire dans son œuvre ; les poètes de la génération suivante ne prétendront rien faire de plus, et M. Lubicz Misloz baptisait hier ses poèmes, *Symphonies*.

Quelques années plus tard, Guy de Maupassant, se disant le disciple de Flaubert, essaiera, lui aussi, de mettre en ses descriptions une accumulation de sensations de toute nature, mais cela tient, chez lui plus encore que chez Flaubert, à une sensibilité intense et à une imagination très vive qui subjective toute chose. Ainsi, dans *Mont Auriol*, il fera dire à un de ses héros : « Quand je regarde ce peuple d'arbres qui grimpe la montagne, j'ai tout le bois dans les yeux ; il me pénètre, m'envahit, coule dans mon sang ; il me semble aussi que je le mange, qu'il m'emplit le ventre. Je deviens bois moi-même ! »

Dans *Musique sur l'eau* (2), Maupassant éprouve un commencement de cette confusion des sensations que Gautier et Baudelaire avaient décrite comme se manifestant sous l'influence des toxiques. Durant une promenade en mer, la musique de San-Remo lui arrive, portée par le vent, et se mêle aux parfums des fleurs de la côte. Maupassant est grisé par cet afflux de sensations agréables : « Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles. »

Mais, de tels faits et ceux qui s'y apparentent, tout cet effort étrange fait par les Symbolistes « pour secouer les cinq barrières des sens », apparaît à Maupassant comme un cas de pathologie artistique.

La sensibilité de cet auteur présente ainsi un aspect multiple, et son esprit s'intéresse aux faits de synesthésie et à leur utilisation littéraire, mais son œuvre est loin de montrer, au même degré que celle de Flaubert, le souci de la valeur phonétique des mots et de leur musicalité. Ce souci, nous le trouvons très apparent dans « l'écriture artiste » des Goncourt.

De même, chez eux, l'adjectif de couleur caractérise fréquem-

---

(1) *Ibid.*, p. 335. Lettre à Mᵉ X.

(2) Guy de Maupassant. *Musique sur l'eau*, *La vie errante*, 1890.

ment un état émotionnel. A propos d'une vieille femme, pensionnaire des petites Maisons, ils écrivent : « .... *elle paraît rouler en elle une de ces consciences césariennes de vieille femme, qui repassent muettement dans une mémoire de marbre une vie fauve et des jours rouges.* » (1)

Les critiques qui s'amusent à chercher si les images littéraires sont réalisables en l'esprit ou non, seraient sans doute bien perplexes devant une pareille phrase. Pour nous, là encore, nous remarquons que l'auteur n'a pas eu en vue la description de quelque chose de matériel et de tangible. Le qualificatif fauve, avec les sous-entendus de violence, de passion et de mystère qu'il a ici, vient évidemment de Victor Hugo qui, nous l'avons vu, en fit grand usage. Quant aux jours rouges, ils sont de même catégorie, le mot rouge se peut traduire, à volonté, par tragique, glorieux, etc... ; c'est un sentiment de cette nature qu'il représente pour les Goncourt.

Mais, dans cette énumération d'œuvres qui toutes, plus ou moins, se montrent influencées par le mouvement de Correspondance, nous devons nous arrêter sur un nom.

C'est le roman qui, en pleine époque Symboliste, nous a offert, réunis en un même personnage, les exemples les plus curieux, les plus extrêmes et les plus systématiques, des Correspondances.

En 1884, Huysmans publia : *A Rebours* (2). C'était, sous forme de roman, la biographie d'un étrange personnage : Des Esseintes. On y reconnut le type même du poète décadent : c'était vraisemblablement ce qu'avait voulu l'auteur, auquel le comte Robert de Montesquiou avait — le fait est certain — servi de prototype.

Tous les raffinements artificiels, toutes les sensations rares dont un neurasthénique riche, lettré et artiste, peut meubler sa vie, on les rencontre chez des Esseintes. Bien entendu, la Correspondance des Arts est une source de nouveauté dans l'artifice que le héros ne manquera point d'utiliser.

Ce raffiné, ayant fixé sa retraite dans un coin paisible des environs de Paris, choisit avec soin les tentures de son appartement, travail important et délicat, car, pour lui, la couleur est en relation avec le tempérament des individus. Il a, là-dessus, toute une théorie fort intéressante :

---

(1) Les Goncourt. *Idées et Sensations*, 1866.
(2) J. K. Huysmans. *A Rebours*, 1884.

« A toutes (*les couleurs*) il préférait l'orangé, confirmant ainsi, par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique : à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. . . . . Il lui semblait certain que l'œil de celui d'entre eux qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions, sollicite des voiles dans le coucher, est généralement caressé par le bleu et ses dérivés, tels que le mauve, le lilas, le gris de perle, pourvu, toutefois, qu'ils demeurent attendris et ne dépassent pas la lisière où ils aliènent leur personnalité, et se transforment en de purs violets, en de francs gris.

» Les gens, au contraire, qui hussardent, les pléthoriques, les beaux sanguins, les solides mâles qui dédaignent les entrées et les épisodes, et se ruent en perdant aussitôt la tête, ceux-là se complaisent, pour la plupart, aux lueurs éclatantes des jaunes et des rouges, aux coups de cymbale des vermillons et des chromes qui les aveuglent et qui les soûlent.

» Enfin, les yeux des gens affaiblis et nerveux, dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumûres, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et maladive, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides, l'orangé. » (1)

Ce passage est, au point de vue de notre étude, des plus intéressants, car nous y trouvons :

1° l'aveu que de tels rapprochements sont surtout le fait de gens influencés par la littérature et par l'art ;

2° un exemple typique de symbolisme des couleurs.

Or, ce symbolisme, bien qu'appliqué par des Esseintes à l'activité sexuelle en particulier, se peut généraliser à la totalité de l'état psychique. Il est à peu près conforme à celui que nous rencontrons couramment dans la vie et dans la littérature, et que nous étudierons dans la suite de ce travail.

Le bleu est presque généralement considéré comme la couleur de l'idéalisme, de la tendresse fidèle et douce ; le mauve est la teinte par excellence des rêveries mélancoliques. Le rouge est unanimement adopté comme symbole de la puissance et de la violence. Quant à l'orangé, René Ghil, dans son « Instrumentation

(1) *Loc. cit.* p. 20.

verbale », fait une série, d'orangés à ors verts, ayant pour correspondants affectifs : « Tendresse, amour et leurs doutes. »

Les doutes dans l'amour sont bien l'indice d'une plus grande complication, d'une recherche de raffinement, mais, pourtant, l'affirmation de des Esseintes est plus forte et plus précise.

Quant au fait même constaté dans ce passage, je ne pense pas qu'on en puisse contester la réalité. Nous aimons plus ou moins les objets extérieurs, suivant le degré d'harmonie, d'accord qu'ils présentent avec notre état d'esprit : il en est des couleurs comme de toute autre perception, celle qui nous plaît le plus est de toute évidence celle qui symbolise le mieux notre état psychique du moment.

Mais, dans le « home » tapissé et orné avec tant de recherche, des Esseintes tâche de se procurer des jouissances neuves qui aient quelque charme pour sa sensibilité et son imagination de mélancolique, blasé et revenu de tout.

Un art pour la vue, un art pour l'ouïe, c'est bien commun, le héros de Huysmans imagine de faire au goût une place, et il a fait installer chez lui un étrange instrument, « l'orgue à bouche », que nous allons voir fonctionner : « Il s'en fut dans la salle à manger, où, pratiquée dans l'une des cloisons, une armoire contenait une série de petites tonnes, rangées côte à côte, sur de minuscules chantiers de bois de santal, percées de robinets d'argent au bas du ventre.

» Il appelait cette réunion de barils à liqueurs son orgue à bouche. Une tige pouvait rejoindre tous les robinets, les asservir à un mouvement unique, de sorte qu'une fois l'appareil en place, il suffisait de toucher un bouton dissimulé dans la boiserie, pour que toutes les canelles, tournées en même temps, remplissent de liqueurs les imperceptibles gobelets placés au-dessous d'elles.

» L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs, étiquetés « flûte, cor, voix céleste », étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte ici, là, *se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer dans le gosier des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille.*

» Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel, au hautbois dont le timbre sonore nasille ; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce ; tandis que,

pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette ; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, etc.... » (1)

L'imagination complexe de des Esseintes ne se contente point de jouir des analogies découvertes entre une liqueur et un instrument, il raffine, il complique, il s'offre de la silencieuse musique d'ensemble :

« Il pensait aussi que l'assimilation pouvait s'étendre, que le quatuor d'instruments à cordes pouvait fonctionner sous la voûte palatine, avec le violon représentant la vieille eau-de-vie, fumeuse et fine, aigüe et frêle ; avec l'alto, simulé par le rhum plus robuste, plus ronflant, plus sourd ; avec le vespétro, déchirant et prolongé, mélancolique et caressant comme un violoncelle ; avec la contrebasse corsée, solide et noire comme un pur et vieux bitter. » (2)

Variés sont les instruments dans cet orchestre muet, variés aussi sont les airs que des Esseintes réussit à se jouer :

« Il arrivait même à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur pas à pas, rendant sa pensée, ses effets, ses nuances, par des unions ou des contrastes voisins de liqueurs, par d'approximatifs et savants mélanges.

» D'autres fois, il composait lui-même des mélodies, exécutait des pastorales avec le bénin cassis qui lui faisait roulader, dans la gorge, des chants emperlés de rossignols ; avec le tendre cacao-chouva qui fredonnait de siropeuses bergerades, telles que « Les Romances d'Estelle » et les « Ah ! vous dirai-je, maman », du temps jadis. » (3)

Considérer le sens du goût comme susceptible de donner des émotions esthétiques, voilà ce qui frappe au premier abord dans une tentative comme celle de « l'orgue à bouche ». Pourtant, ni le Symbolisme, ni Huysmans, n'eurent la primauté de cette idée. En 1884, également, un philosophe, Guyau, affirmait que tous nos sens étaient susceptibles de nous fournir des émotions esthétiques, et, à l'appui de sa théorie, il relatait un fait qu'il est curieux de rapprocher du texte précédemment cité :

« Chacun de nous, probablement, avec un peu d'attention, se

---

(1) *Loc. cit.* p. 62.
(2) *Loc. cit.* p. 63.
(3) *Loc. cit.* p. 64.

rappellera des jouissances du goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques.

» Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées, poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait ; il alla chercher, dans sa cabane, un vase de lait plongé dans l'eau et maintenu à une température presque glacée. En buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot agréable est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale, saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille. » (1)

Nous ne discuterons pas ici le bien fondé de la thèse de Guyau qui est, d'ailleurs, liée à l'ensemble de ses théories, nous remarquerons seulement que, dans tout ceci, ce qu'il y a de vraiment musical, c'est la comparaison employée par l'auteur : « C'était comme une symphonie pastorale.... » La musique n'est pas dans la sensation gustative, elle est dans l'esprit de Guyau, qui la transporte, l'objective dans cette sensation.

La même réflexion s'applique à tout le beau système de musique sapide de des Esseintes. L'artiste — le mot a ici son sens étymologique — boit la liqueur, il en perçoit le goût comme le percevrait un autre homme, car ses sens ne sont point différents, mais son imagination compare aussitôt ce goût à une certaine musique qui lui paraît avoir avec lui des Correspondances affectives. Il oublie alors la saveur elle-même pour n'être plus frappé que de son analogie avec des sons, et il finit par mettre ces sons dans la saveur même, et par dire : « le kirsch sonne furieusement de la trompette. »

Ainsi, « l'orgue à bouche » ne nous apparaît pas du tout comme la fantaisie d'un homme dont les sensations revêtent un caractère particulier, mais bien comme une construction essentiellement intellectuelle sur base affective : car, ne l'oublions pas, une analogie entre les liqueurs fortes et les sons puissants, les liqueurs sucrées et les sons doux, est le point de départ de tous ces raffinements.

En fait, si l'on regarde de très près le texte, on ne saurait s'y méprendre, il s'agit d'une comparaison, basée sur un fait existant, fort bien faite, très systématisée et prolongée. Cela apparaît dans les détails même du style. Il est parlé des « ..... coups de tonnerre

(1) Guyau. *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine,* 1884, p. 66.

de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics ! »

Il fallait, pour trouver, et surtout pour exprimer de tels rapports, non une étonnante sensibilité, mais une imagination remarquable et riche.

Un individu très cultivé, ayant en l'esprit de nombreux souvenirs artistiques, faciles à évoquer, pouvait seul être capable de jouissances de ce genre ; un simple n'y eut rien compris, sa mentalité ne contenant aucun élément qui puisse se rattacher à de telles conceptions.

Ayant admis et pratiqué un art des saveurs, des Esseintes n'aura garde d'oublier les parfums comme source d'émotions esthétiques.

Pour lui, la parfumerie est un art, c'est-à-dire une construction artificielle, art difficile, qu'il a étudié avec soin pour en bien connaître la technique :

« En résumé, dans la parfumerie, l'artiste achève l'odeur initiale de la nature, dont il taille la senteur, et il la monte ainsi qu'un joaillier épure l'eau d'une pierre et la fait valoir.

» Peu à peu, les arcanes de cet art, le plus négligé de tous, s'étaient ouvertes devant des Esseintes, qui déchiffrait maintenant cette langue variée, aussi insinuante que celle de la littérature, ce style d'une concision inouïe, sous son apparence flottante et vague.

» Pour cela, il lui avait d'abord fallu travailler la grammaire, comprendre la syntaxe des odeurs, se bien pénétrer des règles qui les régissent, et, une fois familiarisé avec ce dialecte, comparer les œuvres des maîtres, des Akinson et des Lubin, des Chardin et des Violet, des Legrand et des Piesse, desassembler la construction de leur phrase, peser la proportion de leurs mots et l'arrangement de leurs périodes. » (1)

Donc, ce n'est point en eux-mêmes que les parfums intéressent des Esseintes, ce qu'il cherche en eux ce n'est pas surtout la sensation olfactive agréable, c'est une excitation de l'esprit. Ce qu'il cherche dans la parfumerie, c'est la littérature qui domine dans ses souvenirs et forme le contenu essentiel de son esprit. La manière dont il parle des parfums est caractéristique, il s'exprime par des métaphores tirées d'autres arts, il parle de mots, de phrases, de dialectes. Le littérateur — homme qui parle — agrandit son domaine en y introduisant, par un travail de l'esprit, quelque chose

(1) *Loc. cit.* p. 151.

qui y était étranger jusque-là. Voilà la véritable originalité de des Esseintes.

Comme il admettait un symbolisme des couleurs, le héros de *A Rebours* préconise un symbolisme des parfums qui lui paraît se manifester nettement au cours de l'Histoire, chaque époque ayant son parfum caractéristique :

« ..... Le style parfumé Louis XIII, composé des éléments chers à cette époque, de la poudre d'iris, du musc, de la civette, de l'eau de myrte, déjà désignée sous le nom d'eau des anges, était à peine suffisant pour exprimer les grâces cavalières, les teintes un peu crues du temps, que nous ont conservées certains sonnets de St-Amand. Plus tard, avec la myrrhe, l'oliban, les senteurs mystiques, puissantes et austères, l'allure pompeuse du grand siècle, les artifices redondants de l'art oratoire, le style large, soutenu, nombreux de Bossuet et des maîtres de la chaire, furent presque possibles ; plus tard encore, les grâces fatiguées et savantes de la société française sous Louis XV, trouvèrent plus facilement leur interprète dans la frangipane et la maréchale qui donnèrent, en quelque sorte, la synthèse même de cette époque ; puis, après l'ennui et l'incuriosité du premier Empire, qui abusa des eaux de Cologne et des préparations au romarin, la parfumerie se jeta, derrière Victor Hugo et Gautier, vers les pays du soleil, elle créa des orientales, des selam fulgurants d'épices, découvrit des intonations nouvelles, des antithèses jusqu'alors inosées, tira et reprit d'anciennes nuances qu'elle compliqua, qu'elle subtilisa, qu'elle assortit ; elle rejeta résolûment, enfin, cette volontaire décrépitude à laquelle l'avaient réduite les Malherbe, les Boileau, les Andrieux, les Baour-Lormian, les bas distillateurs de ses poèmes. » (1)

Le Dr Sachs, qui publia, en 1812, l'observation de son cas d'audition colorée, donnait aux périodes de l'Histoire une couleur en rapport avec leur sentiment général, des Esseintes leur donne un parfum ; psychologiquement, les deux faits sont absolument identiques.

Mais, ce n'est point là ce qui nous frappe, surtout, dans cette expression d'un symbolisme des parfums. Ce qui est le plus curieux, c'est la manière dont ce symbolisme s'exprime : il y a dans tout cela une véritable confusion de parfumerie et de littérature. Les parfums d'un temps, c'est dans les œuvres de ses écrivains

(1) *A Rebours*, p. 152.

consciemment il objective le plus possible pour qu'elles soient matière à expression poétique.

Mais, tout en admettant ainsi des prédispositions chez l'auditeur, nous sommes bien obligés de remarquer que la musique de Wagner est particulièrement favorable à ces évocations. La meilleure preuve à en donner, c'est que les images ne sont point visuelles au même degré avec d'autre musique. La musique italienne qui jouissait alors, en France, d'une grande vogue, n'a jamais été commentée de telle manière par les critiques d'art. Les œuvres de Beethoven, à part la *Symphonie pastorale,* dont le titre est éminemment suggestif, n'amènent guère de « visions » en l'esprit des auditeurs.

Pourquoi ne pas admettre, tout simplement, qu'il est plausible qu'une œuvre musicale soit plus évocatrice de tableaux qu'une autre œuvre musicale ? La tournure d'esprit du compositeur et son mode d'invention suffiraient à expliquer cette particularité de l'œuvre. On raconte que Schumann, enfant, faisait, sur le piano, les portraits de ses camarades ; évidemment, ces portraits musicaux voulaient éveiller chez l'auditeur une image visuelle. Le leitmotif de Wagner n'est peut-être bien, après tout, qu'une forme particulière et perfectionnée du « portrait musical » : l'auteur veut qu'en entendant le motif, nous pensions immédiatement au personnage. J'ai dit *nous pensions au personnage,* et non *nous voyions le personnage,* car je crois que dans la grande majorité des cas, il n'y a pas apparition spontanée d'une image visuelle nette. Nous ne discuterons pas ici la grosse question de la nature des images, nous demanderons seulement au lecteur d'admettre un moment, avec nous, que l'image est une construction de l'esprit.

Donc, nous ne voyons pas le personnage, mais nous avons des idées sur lui. Nous disons, mentalement, ces notes sautillantes, ce rythme qui s'accélère, puis diminue, ces hauts et ces bas de l'orchestre, cela ressemble bien à une flamme qui court de tous côtés avec des intensités variables : évidemment le leit-motif du Feu est tout à fait clair.

Qu'un critique d'art ait à traduire cette impression, immédiatement il fera un effort pour faire l'image plus nette, il verra le Feu, à cause des mots qu'il saura trouver pour préciser et peindre, et nous aurons une traduction comme celle de Mendès : « Agile, preste, subtile, frémissante aux pointes..... Celui-ci, dans sa draperie d'or, c'est Loge, c'est le Feu ! »

L'imagination de peintre de Wagner a rencontré le goût pour

les tableaux et les couleurs des littérateurs d'une époque, et si nous avons tant insisté sur cette rencontre, c'est qu'elle nous paraît expliquer l'engouement immédiat de tous pour la nouvelle musique.

C'est par là que Wagner a conquis nos poètes, mais ceux-ci, venus à lui, ont cherché plus avant dans l'œuvre du Maître et dans ses théories. De Wagner, ils ont tiré *l'idée de synthèse.*

Wagner a voulu, dans son drame, faire la synthèse de tous les arts ; tous les poètes contemporains voulurent faire cette même synthèse dans la poésie. « Exprimer tout l'homme par tout l'art » (1), voilà le programme ; tous les efforts tendent là et, naturellement, Wagner apparaît comme le grand prêtre de ce credo nouveau. Seulement, comme ce sont des poètes qui parlent, on reproche à Wagner d'avoir donné à la musique une place prépondérante qui appartient de droit à la poésie, au verbe qui est l'idée. Il est assez probable que les peintres réclameraient la primauté de la peinture, les sculpteurs, celle de leur art, et ainsi de suite.

Charles Morice constate que cet effort vers une synthèse est : « ..... le plus notable fait esthétique de cette heure » (2), et toute la *Littérature de tout à l'heure* est consacrée à montrer comment toute la littérature d'hier fut analyse, alors que celle de demain devra être synthèse.

Là, tous sont d'accord. Ceux qui ont l'esprit tourné vers la philosophie élargissent, à perte de vue, le sens du terme « synthèse » ; les artistes, préoccupés surtout de faire une œuvre, le limitent particulièrement à une fusion de tous les arts. Le point de départ est toujours le même.

Cette synthèse, tous voulurent et veulent encore la faire, soit dans un poème, soit, pour les esprits philosophiques, dans une vaste œuvre poétique conçue d'après un plan précis.

Pour beaucoup, elle se réduisit à ceci : évoquer l'émotion complète, suggérer simultanément des impressions de tous les sens. St-Pol Roux écrit à Jules Huret, en réponse à l'enquête de celui-ci : « Dans la religion poétique, l'âme est une harpiste dont la harpe est le corps : harpe à cinq cordes. Pincez une seule corde, vous avez la voix dans le désert égoïste et partial : pincez les cinq, voici l'expressive clarté, voici la symphonie. » (3)

---

(1) Ch. Morice. *Demain*, p. 27.
(2) Ch. Morice. *La Littérature de tout à l'heure*, 1889.
(3) J. Huret. *Enquête sur l'Evolution littéraire*, 1891, p. 145.

Cela se pouvait justifier par l'observation psychologique. L'impression que nous éprouvons un matin de printemps est faite de la tiédeur de l'air, du parfum des arbres en fleurs, des chants des oiseaux, de la clarté du jour et du soleil dans le ciel bleu : tous les sens y participent, et toutes leurs perceptions se fondent en notre corps et notre esprit sans que nous y songions le moins du monde. Toute synthèse est inconsciente à partir du moment où elle est synthèse. Les poètes contemporains pensèrent, sans doute, à cet argument fourni par l'observation courante en faveur de leur opinion, mais il était trop simple pour qu'aucun l'osât avancer publiquement, il était trop naturel pour des esprits ayant, à un haut degré, le goût de l'artificiel.

Mais, ils entreprirent, en leur poésie, de suggérer la totalité de l'émotion par des appels à tous les sens, la musique des mots et du rythme pour l'oreille, l'évocation de tableaux pour l'œil, et même ils y mirent des parfums et des saveurs, pour que le nez et le palais aient aussi leur part. Ils surent trouver les éléments, mais connurent-ils le procédé de combinaison ? Hélas ! dissocier ainsi les données sensorielles unies dans la vie physique et psychique de l'homme, pour reproduire ensuite cette vie en une synthèse, c'était une tâche chimérique. Les éléments se mélangèrent, ils ne se combinèrent jamais. Dans tous ces poèmes, l'effort de reconstitution est visible et l'impression n'est presque jamais une. Cette poésie est un travail de laboratoire : des auteurs font l'analyse d'abord et veulent ensuite faire la synthèse, c'est un peu puéril et cela ne donne jamais l'impression du spontané.

Nous sommes bien loin de Wagner et de son œuvre et pourtant, force nous est de reconnaître son influence en ces artifices complexes. Un fait suffirait à le prouver. En 1891, un groupe d'artistes ayant remarqué que la synthèse wagnérienne avait le théâtre pour cadre, songea que leur synthèse perfectionnée donnerait, sans doute, un effet remarquable à la scène, et l'on fit une expérience que Nordau relate avec effarement. M. Ségalen la cite parmi les exagérations de la Correspondance : « Le théâtre d'Art fit choix, comme thème à cette tentative, du *Cantique des Cantiques*. Pour *synthétiser l'ambiance du rêve,* les données de l'ouïe, de la vue, de l'odorat, étaient également intéressées. Le programme portait : *Première devise, orchestration du verbe en I, luminé de l'O ; orchestration de la musique en ré ; de la couleur : en orangé clair ; du parfum : en violette blanche.* La partie olfactive de ladite orchestra-

tion était pratiquement confiée à des vaporisateurs placés au trou du souffleur. » (1)

Ce théâtre descendait, cela est sûr, du drame wagnérien, mais c'était le type du travail de laboratoire. Il n'eut qu'un succès de curiosité et recueillit bien des railleries ; il n'est que le dernier mot d'un mode de création artistique d'où toute spontanéité est bannie.

A l'influence de Wagner, génératrice de l'idée de synthèse, une autre devait s'ajouter. Charles Morice m'affirmait un jour que, pour lui, le vrai modèle de la synthèse, c'est la cathédrale gothique du XIIe siècle, au moment où s'y déroule une cérémonie du culte. Tout y est : architecture, peinture, harmonie du plain-chant et parfums de l'encens.

Il y a là l'indication d'une source nouvelle pour la poésie et l'art, source très riche où les poètes, avides de nouveautés, iront puiser volontiers : le Moyen-Age.

M. Gustave Kahn m'a fait observer que ce goût du M.-A. pouvait bien être dû, en partie, à l'influence de l'École des Chartes et à la vogue des études romanes sur lesquelles des ouvrages comme ceux de Gaston Paris, attirèrent l'attention. Si l'on songe que beaucoup des poètes d'alors firent de sérieuses études, que quelques-uns mêmes passèrent par cette École des Chartes, on peut supposer qu'ils furent attirés vers le M.-A. par l'ambiance.

Mais il est curieux de voir comment, hantés par cette idée de synthèse, ils la cherchent et la trouvent dans ce M.-A., car la cathédrale gothique a fortement impressionné toute cette génération artistique. Huysmans l'a remarquablement senti.

Partis de Wagner et de son œuvre, nous avons essayé d'abord d'indiquer pourquoi les poètes d'une époque avaient subi son influence : Wagner venait à l'heure propice, il était le directeur qu'il fallait. Nous avons ensuite tâché de montrer comment était née cette influence, et que c'est parce que la musique du peintre Wagner favorisait les évocations d'images, qu'elle avait conquis les poètes, amoureux d'images et de couleurs, de 1885. Ayant enfin indiqué sommairement les manifestations essentielles de cette influence, nous avons pu observer qu'elles sont toutes dominées par l'idée de Synthèse.

---

(1) Victor Ségalen. *Les Synesthésies et l'Ecole symboliste.* Mercure de France, 1902, avril.

VI

La Correspondance des Arts dans le roman. — L'adjectif de couleur dans le Réalisme. — Flaubert : ses théories et son mode de création littéraire. — Les Goncourt. — Guy de Maupassant. — Huysmans : un cas morbide, des Esseintes.

Si le mouvement artistique que nous étudions ici, apparaît plus marqué et plus net dans les œuvres des poètes ou dans les travaux des critiques d'art, il est certain cependant que toute œuvre littéraire, à quelque genre qu'elle appartînt, s'en est ressentie en quelque manière. En un temps qui abattait les cloisons étanches séparant les arts différents, une forme d'art littéraire ne pouvait demeurer étrangère à l'évolution qui se faisait autour d'elle.

Le Roman a toujours été le genre le plus sensible aux influences sociales : le mouvement vers la Correspondance des Arts, telle que l'entend et la pratique le poète des environs de 1860, se retrouve donc dans le roman.

L'école Réaliste, avec sa précision voulue des détails et son souci du terme propre, semblait devoir réprouver et rejeter un mode d'expression qui n'avait rien de direct, ni de précis. Mais, malgré ses efforts vers l'objectivité, le réalisme demeura, comme toute forme littéraire, fortement empreint de subjectivité. Nous trouvons chez Zola, l'adjectif de couleur employé comme qualificatif émotionnel. Toutefois, cela est chez lui spontané, accidentel et nullement volontaire.

Il appartenait à l'artiste raffiné que fut Flaubert, d'introduire dans le roman la Correspondance des Arts.

La sensibilité de Flaubert et son désir de donner la vie aux objets, joints à l'influence des milieux artistiques du temps, le

devaient amener au goût très vif de la couleur d'abord, puis à des emplois de Correspondances.

Maurice Spronck, dans *Les Artistes littéraires,* après avoir fait le procès de Gautier, cite Flaubert comme un exemple typique de ce qu'il appelle « le goût de la transposition ». .....« On effleure alors le cas pathologique, et il faut se demander si l'audition des sons et l'aspect des syllabes n'arrivaient pas à provoquer en partie, devant ses regards, la vision matérielle des couleurs correspondantes. Ses amis lui ont entendu faire, à ce propos, les plus extraordinaires professions de foi. » (1)

Ici, l'auteur reproduit les déclarations de Flaubert, consignées dans le *Journal des Goncourt.* « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. *J'ai la pensée quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance.* Par exemple, dans mon roman Carthaginois, je veux faire quelque chose de pourpre. Dans *Madame Bovary,* je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes. L'affabulation à mettre là-dedans me faisait si peu, que quelques jours avant de me mettre à l'écrire, j avais conçu *Madame Bovary* tout autrement. Ça devait être, dans le même milieu et la même tonalité, une vieille fille dévote et chaste..... Et puis j'ai compris que ce serait un personnage impossible. » (2)

Ce texte est caractéristique, en effet, mais il ne présente rien de vraiment extraordinaire, et Spronck a eu le tort d'entendre les mots de Flaubert avec trop d'objectivité. Le romancier a voulu rendre dans une œuvre, un ton pourpre : au lieu de juger cette opinion en la comparant à la sienne propre, le critique, soucieux de psychologie ou seulement d'impartialité, ne ferait-il pas mieux de se demander ce que signifie pour Flaubert, en le cas présent, cet adjectif pourpre.

Nous le savons, un même mot, et plus particulièrement, un adjectif, n'a pas un sens identique pour deux personnes ; l'audition d'un quelconque qualificatif éveille en chacun de nous une impression différente, suivant nos souvenirs, nos habitudes, etc.... Dans le texte cité, quand Flaubert parle de pourpre, il ne voit pas la couleur de ce nom, il ne se la représente pas, mais il a une impres-

---

(1) Maurice Spronck. *Les Artistes littéraires*, 1889. Calmann Lévy, édit., p. 33.
(2) *Journal des Goncourt*, tome I, 17 mars 1861.

sion faite de tous les souvenirs qui sont attachés à ce mot pourpre : idées de gloire, de guerre, de sang, fanfares éclatantes et cris de victoire. C'est cela certainement que veut dire « pourpre » pour lui, et c'est cela qu'il a mis dans *Salâmbo*. Ce qu'il nous dit du ton de *Madame Bovary* confirme cette hypothèse. Là, il a voulu rendre : « cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes ». Ce n'est pas une couleur sensible, réelle, que le romancier se représente, c'est une couleur morale, en quelque sorte. C'est la monotonie de ces jours sans éclat et toujours pareils de la vie provinciale, que Flaubert voulait évoquer dans son œuvre, et, pour cela, le personnage d'Emma Bovary n'était certainement pas le seul possible.

Tout ce que l'on peut inférer de cette déclaration de Flaubert, c'est qu'il avait l'habitude de choisir le cadre d'un roman avant les personnages, que ce cadre était, pour lui, l'essentiel, et qu'il en résumait l'expression générale par un adjectif de couleur approprié. Du pourpre pour les milieux de violence, de passion et de gloire ; du gris pour les milieux de banalité et de monotonie ; on pourrait continuer la liste (1).

Bien plus curieuse et importante est, à notre avis, la disposition de Flaubert à donner une place énorme à l'harmonie du style. On connaît sa méthode qui consistait, pour juger de la valeur d'une phrase, à « la faire passer par son gueuloir », c'est-à-dire à la déclamer à haute voix.

Il a senti au suprême degré ce que nos contemporains appellent la valeur phonétique des mots ; il a remarqué qu'il y a entre le son

---

(1) Le procédé d'invention de Flaubert utilise la couleur. Il y a d'autres exemples de littérateurs usant de procédés qui touchent à d'autres arts. Pour M. Romain Rolland, par exemple, la création littéraire se fait « selon des lois musicales ». Nous donnons l'essentiel de l'intéressante lettre qu'il nous écrit à ce sujet : « Au reste, il ne s'agit point, dans mon cas, de transposition de musique en poésie, mais de création littéraire suivant des lois musicales (lois de rythme et de développement quasi symphoniques) et en m'aidant de la « psychologie musicale » qui, étant un instrument plus subtil, permet de forer plus profondément l'âme.

Chez moi, c'est au point de départ — à la source de création — que les arts se touchent et se mêlent, ensuite ils se diversifient en autant de ruisseaux.... D'une façon générale, et presque sans aucune exception, je puis dire que chaque fois que je vais écrire une œuvre de quelqu'intensité, je commence par sentir vibrer en moi son atmosphère, sa nébuleuse musicale, avec ses rythmes giratoires..... »

des mots et leur signification, une correspondance que l'art doit utiliser : « Enfin, je crois la forme et le fond deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre.

» Ce souci de la beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi une *méthode*. Quand je découvre une mauvaise assonnance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste, qui était la seule et qui est, en même temps, l'harmonieuse. » (1)

Dans les mêmes *Lettres à George Sand*, Flaubert reprendra cette idée, mais s'inquiétant un peu, cette fois, de ce qu'elle peut amener de trop artificiel dans l'art :

« .... Ainsi, pourquoi y a-t-il un rapport entre le mot juste et le mot musical ? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée ? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est, tout bonnement, là-dedans ? Si je continuais longtemps de ce train-là, je me fourrerais complètement le doigt dans l'œil, car, d'un autre côté, l'art doit être bonhomme.... » (2)

Le langage littéraire apparaît évidemment à Flaubert, comme devant participer, au même titre que la poésie, des deux éléments, phonétique et idéographique, qui, d'ailleurs, pour lui, sont en un rapport étroit et constant. Ce style complet, il le rêve :

« J'en connais pourtant un, moi, un style, un style qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des renflements de violoncelle, des aigrettes de feu ! » (3)

Dans les images qui terminent ce passage, nous voyons apparaître l'artiste d'alors qui emprunte ses métaphores au domaine de tous les sens, et à tous les arts. Cette manière de s'exprimer est plus caractéristique encore dans une autre lettre à Me X..., où Flaubert parle de la scène du comice agricole, dans *Madame Bovary* : « *Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre,* ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour

---

(1) *Lettres de Flaubert à George Sand*, publiées en 1884, p. 448, 8 mars 1876.
(2) *Ibid.*, p. 453, 3 avril 1876.
(3) *Correspondance de Flaubert*, 2e série, août 1852, p. 95. Lettre à Me X.

et des phrases d'administrateurs ; il y a du soleil sur tout cela et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets. » (1)

Flaubert juge que les effets d'une symphonie peuvent être reportés dans un livre et tâche de les introduire dans son œuvre ; les poètes de la génération suivante ne prétendront rien faire de plus, et M. Lubicz Misloz baptisait hier ses poèmes, *Symphonies*.

Quelques années plus tard, Guy de Maupassant, se disant le disciple de Flaubert, essaiera, lui aussi, de mettre en ses descriptions une accumulation de sensations de toute nature, mais cela tient, chez lui plus encore que chez Flaubert, à une sensibilité intense et à une imagination très vive qui subjective toute chose. Ainsi, dans *Mont Auriol*, il fera dire à un de ses héros : « Quand je regarde ce peuple d'arbres qui grimpe la montagne, j'ai tout le bois dans les yeux ; il me pénètre, m'envahit, coule dans mon sang ; il me semble aussi que je le mange, qu'il m'emplit le ventre. Je deviens bois moi-même ! »

Dans *Musique sur l'eau* (2), Maupassant éprouve un commencement de cette confusion des sensations que Gautier et Baudelaire avaient décrite comme se manifestant sous l'influence des toxiques. Durant une promenade en mer, la musique de San Remo lui arrive, portée par le vent, et se mêle aux parfums des fleurs de la côte. Maupassant est grisé par cet afflux de sensations agréables : « Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles. »

Mais, de tels faits et ceux qui s'y apparentent, tout cet effort étrange fait par les Symbolistes « pour secouer les cinq barrières des sens », apparaît à Maupassant comme un cas de pathologie artistique.

La sensibilité de cet auteur présente ainsi un aspect multiple, et son esprit s'intéresse aux faits de synesthésie et à leur utilisation littéraire, mais son œuvre est loin de montrer, au même degré que celle de Flaubert, le souci de la valeur phonétique des mots et de leur musicalité. Ce souci, nous le trouvons très apparent dans « l'écriture artiste » des Goncourt.

De même, chez eux, l'adjectif de couleur caractérise fréquem-

---

(1) *Ibid.*, p. 335. Lettre à Mᵉ X.

(2) Guy de Maupassant. *Musique sur l'eau*, *La vie errante*, 1890.

ment un état émotionnel. A propos d'une vieille femme, pensionnaire des petites Maisons, ils écrivent : « .... *elle paraît rouler en elle une de ces consciences césariennes de vieille femme, qui repassent muettement dans une mémoire de marbre une vie fauve et des jours rouges.* » (1)

Les critiques qui s'amusent à chercher si les images littéraires sont réalisables en l'esprit ou non, seraient sans doute bien perplexes devant une pareille phrase. Pour nous, là encore, nous remarquons que l'auteur n'a pas eu en vue la description de quelque chose de matériel et de tangible. Le qualificatif fauve, avec les sous-entendus de violence, de passion et de mystère qu'il a ici, vient évidemment de Victor Hugo qui, nous l'avons vu, en fit grand usage. Quant aux jours rouges, ils sont de même catégorie, le mot rouge se peut traduire, à volonté, par tragique, glorieux, etc... ; c'est un sentiment de cette nature qu'il représente pour les Goncourt.

Mais, dans cette énumération d'œuvres qui toutes, plus ou moins, se montrent influencées par le mouvement de Correspondance, nous devons nous arrêter sur un nom.

C'est le roman qui, en pleine époque Symboliste, nous a offert, réunis en un même personnage, les exemples les plus curieux, les plus extrêmes et les plus systématiques, des Correspondances.

En 1884, Huysmans publia : *A Rebours* (2). C'était, sous forme de roman, la biographie d'un étrange personnage : Des Esseintes. On y reconnut le type même du poète décadent : c'était vraisemblablement ce qu'avait voulu l'auteur, auquel le comte Robert de Montesquiou avait — le fait est certain — servi de prototype.

Tous les raffinements artificiels, toutes les sensations rares dont un neurasthénique riche, lettré et artiste, peut meubler sa vie, on les rencontre chez des Esseintes. Bien entendu, la Correspondance des Arts est une source de nouveauté dans l'artifice que le héros ne manquera point d'utiliser.

Ce raffiné, ayant fixé sa retraite dans un coin paisible des environs de Paris, choisit avec soin les tentures de son appartement, travail important et délicat, car, pour lui, la couleur est en relation avec le tempérament des individus. Il a, là-dessus, toute une théorie fort intéressante :

---

(1) Les Goncourt. *Idées et Sensations*, 1866.
(2) J. K. Huysmans. *A Rebours*, 1884.

« A toutes (*les couleurs*) il préférait l'orangé, confirmant ainsi, par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique : à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. . . . . Il lui semblait certain que l'œil de celui d'entre eux qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions, sollicite des voiles dans le coucher, est généralement caressé par le bleu et ses dérivés, tels que le mauve, le lilas, le gris de perle, pourvu, toutefois, qu'ils demeurent attendris et ne dépassent pas la lisière où ils aliènent leur personnalité, et se transforment en de purs violets, en de francs gris.

» Les gens, au contraire, qui hussardent, les pléthoriques, les beaux sanguins, les solides mâles qui dédaignent les entrées et les épisodes, et se ruent en perdant aussitôt la tête, ceux-là se complaisent, pour la plupart, aux lueurs éclatantes des jaunes et des rouges, aux coups de cymbale des vermillons et des chromes qui les aveuglent et qui les soûlent.

» Enfin, les yeux des gens affaiblis et nerveux, dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumûres, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et maladive, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides, l'orangé. » (1)

Ce passage est, au point de vue de notre étude, des plus intéressants, car nous y trouvons :

1° l'aveu que de tels rapprochements sont surtout le fait de gens influencés par la littérature et par l'art ;

2° un exemple typique de symbolisme des couleurs.

Or, ce symbolisme, bien qu'appliqué par des Esseintes à l'activité sexuelle en particulier, se peut généraliser à la totalité de l'état psychique. Il est à peu près conforme à celui que nous rencontrons couramment dans la vie et dans la littérature, et que nous étudierons dans la suite de ce travail.

Le bleu est presque généralement considéré comme la couleur de l'idéalisme, de la tendresse fidèle et douce ; le mauve est la teinte par excellence des rêveries mélancoliques. Le rouge est unanimement adopté comme symbole de la puissance et de la violence. Quant à l'orangé, René Ghil, dans son « Instrumentation

(1) *Loc. cit.* p. 20.

verbale », fait une série, d'orangés à ors verts, ayant pour correspondants affectifs : « Tendresse, amour et leurs doutes. »

Les doutes dans l'amour sont bien l'indice d'une plus grande complication, d'une recherche de raffinement, mais, pourtant, l'affirmation de des Esseintes est plus forte et plus précise.

Quant au fait même constaté dans ce passage, je ne pense pas qu'on en puisse contester la réalité. Nous aimons plus ou moins les objets extérieurs, suivant le degré d'harmonie, d'accord qu'ils présentent avec notre état d'esprit : il en est des couleurs comme de toute autre perception, celle qui nous plaît le plus est de toute évidence celle qui symbolise le mieux notre état psychique du moment.

Mais, dans le « home » tapissé et orné avec tant de recherche, des Esseintes tâche de se procurer des jouissances neuves qui aient quelque charme pour sa sensibilité et son imagination de mélancolique, blasé et revenu de tout.

Un art pour la vue, un art pour l'ouïe, c'est bien commun, le héros de Huysmans imagine de faire au goût une place, et il a fait installer chez lui un étrange instrument, « l'orgue à bouche », que nous allons voir fonctionner : « Il s'en fut dans la salle à manger, où, pratiquée dans l'une des cloisons, une armoire contenait une série de petites tonnes, rangées côte à côte, sur de minuscules chantiers de bois de santal, percées de robinets d'argent au bas du ventre.

» Il appelait cette réunion de barils à liqueurs son orgue à bouche. Une tige pouvait rejoindre tous les robinets, les asservir à un mouvement unique, de sorte qu'une fois l'appareil en place, il suffisait de toucher un bouton dissimulé dans la boiserie, pour que toutes les canelles, tournées en même temps, remplissent de liqueurs les imperceptibles gobelets placés au-dessous d'elles.

» L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs, étiquetés « flûte, cor, voix céleste », étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte ici, là, *se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer dans le gosier des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille.*

» Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel, au hautbois dont le timbre sonore nasille ; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce ; tandis que,

pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette ; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, etc.... » (1)

L'imagination complexe de des Esseintes ne se contente point de jouir des analogies découvertes entre une liqueur et un instrument, il raffine, il complique, il s'offre de la silencieuse musique d'ensemble :

« Il pensait aussi que l'assimilation pouvait s'étendre, que le quatuor d'instruments à cordes pouvait fonctionner sous la voûte palatine, avec le violon représentant la vieille eau-de-vie, fumeuse et fine, aigüe et frêle ; avec l'alto, simulé par le rhum plus robuste, plus ronflant, plus sourd ; avec le vespétro, déchirant et prolongé, mélancolique et caressant comme un violoncelle ; avec la contrebasse corsée, solide et noire comme un pur et vieux bitter. » (2)

Variés sont les instruments dans cet orchestre muet, variés aussi sont les airs que des Esseintes réussit à se jouer :

« Il arrivait même à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur pas à pas, rendant sa pensée, ses effets, ses nuances, par des unions ou des contrastes voisins de liqueurs, par d'approximatifs et savants mélanges.

» D'autres fois, il composait lui-même des mélodies, exécutait des pastorales avec le bénin cassis qui lui faisait roulader, dans la gorge, des chants emperlés de rossignols ; avec le tendre cacao-chouva qui fredonnait de siropeuses bergerades, telles que « Les Romances d'Estelle » et les « Ah ! vous dirai-je, maman », du temps jadis. » (3)

Considérer le sens du goût comme susceptible de donner des émotions esthétiques, voilà ce qui frappe au premier abord dans une tentative comme celle de « l'orgue à bouche ». Pourtant, ni le Symbolisme, ni Huysmans, n'eurent la primauté de cette idée. En 1884, également, un philosophe, Guyau, affirmait que tous nos sens étaient susceptibles de nous fournir des émotions esthétiques, et, à l'appui de sa théorie, il relatait un fait qu'il est curieux de rapprocher du texte précédemment cité :

« Chacun de nous, probablement, avec un peu d'attention, se

---

(1) *Loc. cit.* p. 62.
(2) *Loc. cit.* p. 63.
(3) *Loc. cit.* p. 64.

rappellera des jouissances du goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques.

» Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées, poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait ; il alla chercher, dans sa cabane, un vase de lait plongé dans l'eau et maintenu à une température presque glacée. En buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot agréable est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale, saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille. » (1)

Nous ne discuterons pas ici le bien fondé de la thèse de Guyau qui est, d'ailleurs, liée à l'ensemble de ses théories, nous remarquerons seulement que, dans tout ceci, ce qu'il y a de vraiment musical, c'est la comparaison employée par l'auteur : « C'était comme une symphonie pastorale.... » La musique n'est pas dans la sensation gustative, elle est dans l'esprit de Guyau, qui la transporte, l'objective dans cette sensation.

La même réflexion s'applique à tout le beau système de musique sapide de des Esseintes. L'artiste — le mot a ici son sens étymologique — boit la liqueur, il en perçoit le goût comme le percevrait un autre homme, car ses sens ne sont point différents, mais son imagination compare aussitôt ce goût à une certaine musique qui lui paraît avoir avec lui des Correspondances affectives. Il oublie alors la saveur elle-même pour n'être plus frappé que de son analogie avec des sons, et il finit par mettre ces sons dans la saveur même, et par dire : « le kirsch sonne furieusement de la trompette. »

Ainsi, « l'orgue à bouche » ne nous apparaît pas du tout comme la fantaisie d'un homme dont les sensations revêtent un caractère particulier, mais bien comme une construction essentiellement intellectuelle sur base affective : car, ne l'oublions pas, une analogie entre les liqueurs fortes et les sons puissants, les liqueurs sucrées et les sons doux, est le point de départ de tous ces raffinements.

En fait, si l'on regarde de très près le texte, on ne saurait s'y méprendre, il s'agit d'une comparaison, basée sur un fait existant, fort bien faite, très systématisée et prolongée. Cela apparaît dans les détails même du style. Il est parlé des « ..... coups de tonnerre

(1) Guyau. *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, 1884, p. 66.

de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics ! »

Il fallait, pour trouver, et surtout pour exprimer de tels rapports, non une étonnante sensibilité, mais une imagination remarquable et riche.

Un individu très cultivé, ayant en l'esprit de nombreux souvenirs artistiques, faciles à évoquer, pouvait seul être capable de jouissances de ce genre ; un simple n'y eut rien compris, sa mentalité ne contenant aucun élément qui puisse se rattacher à de telles conceptions.

Ayant admis et pratiqué un art des saveurs, des Esseintes n'aura garde d'oublier les parfums comme source d'émotions esthétiques.

Pour lui, la parfumerie est un art, c'est-à-dire une construction artificielle, art difficile, qu'il a étudié avec soin pour en bien connaître la technique :

« En résumé, dans la parfumerie, l'artiste achève l'odeur initiale de la nature, dont il taille la senteur, et il la monte ainsi qu'un joaillier épure l'eau d'une pierre et la fait valoir.

» Peu à peu, les arcanes de cet art, le plus négligé de tous, s'étaient ouvertes devant des Esseintes, qui déchiffrait maintenant cette langue variée, aussi insinuante que celle de la littérature, ce style d'une concision inouïe, sous son apparence flottante et vague.

» Pour cela, il lui avait d'abord fallu travailler la grammaire, comprendre la syntaxe des odeurs, se bien pénétrer des règles qui les régissent, et, une fois familiarisé avec ce dialecte, comparer les œuvres des maîtres, des Akinson et des Lubin, des Chardin et des Violet, des Legrand et des Piesse, desassembler la construction de leur phrase, peser la proportion de leurs mots et l'arrangement de leurs périodes. » (1)

Donc, ce n'est point en eux-mêmes que les parfums intéressent des Esseintes, ce qu'il cherche en eux ce n'est pas surtout la sensation olfactive agréable, c'est une excitation de l'esprit. Ce qu'il cherche dans la parfumerie, c'est la littérature qui domine dans ses souvenirs et forme le contenu essentiel de son esprit. La manière dont il parle des parfums est caractéristique, il s'exprime par des métaphores tirées d'autres arts, il parle de mots, de phrases, de dialectes. Le littérateur — homme qui parle — agrandit son domaine en y introduisant, par un travail de l'esprit, quelque chose

(1) *Loc. cit.* p. 151.

qui y était étranger jusque-là. Voilà la véritable originalité de des Esseintes.

Comme il admettait un symbolisme des couleurs, le héros de *A Rebours* préconise un symbolisme des parfums qui lui paraît se manifester nettement au cours de l'Histoire, chaque époque ayant son parfum caractéristique :

« ..... Le style parfumé Louis XIII, composé des éléments chers à cette époque, de la poudre d'iris, du musc, de la civette, de l'eau de myrte, déjà désignée sous le nom d'eau des anges, était à peine suffisant pour exprimer les grâces cavalières, les teintes un peu crues du temps, que nous ont conservées certains sonnets de S^t^-Amand. Plus tard, avec la myrrhe, l'oliban, les senteurs mystiques, puissantes et austères, l'allure pompeuse du grand siècle, les artifices redondants de l'art oratoire, le style large, soutenu, nombreux de Bossuet et des maîtres de la chaire, furent presque possibles ; plus tard encore, les grâces fatiguées et savantes de la société française sous Louis XV, trouvèrent plus facilement leur interprète dans la frangipane et la maréchale qui donnèrent, en quelque sorte, la synthèse même de cette époque ; puis, après l'ennui et l'incuriosité du premier Empire, qui abusa des eaux de Cologne et des préparations au romarin, la parfumerie se jeta, derrière Victor Hugo et Gautier, vers les pays du soleil, elle créa des orientales, des selam fulgurants d'épices, découvrit des intonations nouvelles, des antithèses jusqu'alors inosées, tira et reprit d'anciennes nuances qu'elle compliqua, qu'elle subtilisa, qu'elle assortit ; elle rejeta résolûment, enfin, cette volontaire décrépitude à laquelle l'avaient réduite les Malherbe, les Boileau, les Andrieux, les Baour-Lormian, les bas distillateurs de ses poèmes. » (1)

Le D^r^ Sachs, qui publia, en 1812, l'observation de son cas d'audition colorée, donnait aux périodes de l'Histoire une couleur en rapport avec leur sentiment général, des Esseintes leur donne un parfum ; psychologiquement, les deux faits sont absolument identiques.

Mais, ce n'est point là ce qui nous frappe, surtout, dans cette expression d'un symbolisme des parfums. Ce qui est le plus curieux, c'est la manière dont ce symbolisme s'exprime : il y a dans tout cela une véritable confusion de parfumerie et de littérature. Les parfums d'un temps, c'est dans les œuvres de ses écrivains

(1) *A Rebours*, p. 152.

que des Esseintes les retrouve ; il regarde l'art des odeurs à travers celui des lettres, c'est le travail d'un esprit curieux qui dit : regardez-donc, cette époque qui produisit l'œuvre de Bossuet avait la myrrhe et l'aliban comme parfums à la mode, cela va bien ensemble, n'est-ce pas ?

Mais, non content de rêver à l'harmonie des parfums du passé, des Esseintes fait lui-même œuvre d'artiste :

« Il mania l'ambre, le musc-tonkin aux éclats terribles, le patchouli, le plus âcre des parfums végétaux, et dont le fleur, à l'état brut, dégage un remugle de moisi et de rouille. Quoi qu'il fît, la hantise du XVIII^e^ siècle l'obséda, les robes à paniers, les falbalas, tournèrent devant ses yeux, des souvenirs des « Vénus » de Boucher, tout en chair, sans os, bourrées de cotons roses, s'installèrent sur ses murs ; des rappels du roman de Thémidore, de l'exquise Rosette retroussée dans un désespoir couleur feu, le poursuivirent. » (1)

Puisque les époques lui apparaissent symbolisées par des parfums, il est tout naturel que telle senteur évoque le souvenir de telle époque, et, dans cette époque, le littérateur et l'artiste se rappelle particulièrement des œuvres d'art ou des œuvres littéraires ; des tableaux, un roman du temps, voilà ce qui s'impose à l'imagination de des Esseintes, quand il cherche à jouir par l'imagination des senteurs de l'ambre et du patchouli. On s'en souvient, un vieil air de musique amenait, en l'esprit de Gérard de Nerval, de pareilles évocations du passé.

Parfois, pourtant, les images éveillées par le parfum sont des paysages réels, des choses de la nature : « Avec ses vaporisateurs, il injecta dans la pièce une essence formée d'ambroisie, de lavande de Mitcham, de pois de senteur, de bouquet, une essence qui, lorsqu'elle est distillée par un artiste, mérite le nom qu'on lui décerne « d'extrait de pré fleuri », puis, dans ce pré, il introduisit une précieuse fusion de tubéreuse, de fleur d'oranger et d'amande, et aussitôt d'artificiels lilas naquirent tandis que des tilleuls s'éventèrent, rabattant sur le sol leurs pâles émanations que simulait l'extrait de tilia de Londres.

» Ce décor posé en quelques grandes lignes, fuyant à perte de vue, sous ses yeux fermés, il insufla une légère pluie d'essences humaines et quasi-félines, sentant la jupe, annonçant la femme

(1) *Loc. cit.* p. 155.

poudrée et fardée, le stéphanolis, l'ayapana, l'opoponax, le chypre, le champaka, le sarcanthus, sur lesquels il juxtaposa un soupçon de seringa, afin de donner dans la vie factice du maquillage qu'ils dégageaient, un fleur naturel de rires en sueurs, de joies qui se démènent en plein soleil. » (1)

Le parfum des cheveux d'une maîtresse noire évoquait pour Baudelaire le souvenir des pays de soleil qu'il avait entrevus ; des parfums d'arbres, de fleurs et de femmes évoquent, pour des Esseintes, un paysage de printemps où des silhouettes féminines passent. Il n'y a aucune différence psychologique entre les deux cas. Seulement, Baudelaire se contentait de jouir des évocations dues aux parfums qu'il rencontrait par hasard, des Esseintes recherche ces parfums, les combine, les assemble, pour produire des évocations au gré de sa volonté et de sa fantaisie. Il a fait un pas vers la systématisation et l'artificiel.

Dans son ensemble, avec ses applications systématiques de la Correspondance des Arts, le type de des Esseintes est pour nous un cas fort intéressant, qui mérite bien la place à lui donnée dans cette étude, quoiqu' *A Rebours* soit une œuvre en prose.

Lorsqu'on veut étudier psychologiquement une forme quelconque de la conduite humaine, on peut l'observer chez tous les individus en général, mais on a grand avantage, la psychologie moderne l'a prouvé, à étudier cette conduite dans ses manifestations excessives, morbides, là où elle apparaît à son degré extrême. L'observation est alors beaucoup plus facile, les faits étant, en quelque sorte, grossis.

Dans une étude sur la Correspondance des Arts dans la Poésie contemporaine, nous dirions volontiers que des Esseintes nous apparaît comme le cas morbide. Ce qui, chez les poètes descendants de Baudelaire, se présentait comme un accident fréquent, comme un mode d'expression en train de se cristalliser, est, chez des Esseintes, une habitude, l'application d'un système.

Or, soit comme symbolisme des couleurs, soit comme art des saveurs et des parfums, que remarquons-nous dans *A Rebours* ?

1° Les impressions de des Esseintes ne proviennent point de sensations particulières et ne sont, en aucune manière, spontanées.

2° Toutes ces correspondances ont pour point de départ psychologique la communauté de l'élément affectif.

---

(1) *Loc. cit.* p. 159.

3° La Correspondance des Arts est ici parfaitement consciente, voulue et systématisée.

Ainsi, nous n'avons point, jusqu'ici, rencontré un exemple de correspondance qui soit le résultat d'une forme particulière de sensibilité.

Intellectuel se présentait le procédé artistique de Gautier, intellectuelles les évocations de Baudelaire, intellectuelle la synthèse wagnérienne, intellectuelle encore la forme outrée et comme exaspérée de la correspondance dans le cas morbide, des Esseintes.

Les poètes qui vont venir nous donneront-ils quelque chose de plus ? c'est ce que nous verrons. Mais, ayant résumé la genèse du mouvement et indiqué le sens de son évolution, nous devons maintenant regarder les divers modes d'explication que psychologues, critiques et artistes donnèrent de cette fameuse Correspondance, et nous efforcer de voir si, dans tant d'obscurité et de désordre, il n'est pas possible de mettre quelque clarté.

DEUXIÈME PARTIE

Les formes et leurs explications

VII

L'audition colorée et les phénomènes similaires. — Etudes médicales. — La critique littéraire : explication de la Correspondance des Arts par les synesthésies. — Les correspondances, fait pathologique : Lombroso, Nordau. — Les psychologues et les synesthésies. — La spontanéité et l'automatisme, caractères des phénomènes d'audition colorée.

Quand parut le fameux *Sonnet des Voyelles* d'Arthur Rimbaud, la critique littéraire découvrit une nouvelle explication de la Correspondance des Arts. La tendance de la jeune littérature fut liée à la question de l'audition colorée. Et cette liaison fut solide et durable, car il n'est pas aujourd'hui un critique qui traite de la Correspondance des Arts sans faire une grande place à l'audition colorée, et pas un psychologue ou même un physiologiste qui écrive sur l'audition colorée, sans consacrer une partie de son étude à la poésie contemporaine.

En 1812, le Dr Sachs, médecin allemand, publiait une thèse latine contenant la relation de son cas. « Ce médecin distingué, dit Suarez de Mendoza, ... colorait les voyelles, les consonnes, les notes de la musique, les sons des intruments, les chiffres, les noms de villes, les dates, les époques de l'histoire, et les phases de la vie humaine..... Les sensations de couleur étaient si intimement liées, chez lui, aux divers objets ci-dessus énumérés, qu'il ne pouvait qu'avec peine ou même pas du tout, suivant le cas, se les représenter sans couleur. » (1)

Sachs voit l'*a* rouge vermillon, l'*e* rose, l'*i* blanc, l'*o* orange, l'*u* (notre *ou* français) noir, l'*ü* blanc.

Le *Dimanche* lui paraît blanc ou parfois légèrement jaune ; le

---

(1) Suarez de Mendoza. *L'Audition colorée*, 1890.

Lundi d'une autre nuance de blanc ; le *Mardi* d'une teinte indécise ; le *Mercredi* jaune ; le *Jeudi* d'un vert incertain, parfois aussi d'un orange foncé ; le *Vendredi* d'un blanc obscur ; le *Samedi* d'un cendré bleuâtre, etc...

Suarez de Mendoza, dans son livre qui est surtout un recueil d'observations, classe le cas de Sachs sous l'étiquette : « Pseudophotesthésie d'origine optique, acoustique et purement psychique », ce qui nous indique que la sensation de couleur n'est chez lui qu'une idée, non pas une perception qu'il peut situer extérieurement.

A la suite de l'observation de Sachs, d'autres parurent, que Suarez de Mendoza mentionne également. La liste ici en serait fastidieuse (1).

En Allemagne d'abord, puis en Suisse, en France et en Italie, le monde médical s'intéressa à l'audition colorée. Les cas présentés sont très nombreux et bien divers. Les uns, comme Sachs, se bornent à penser à une certaine couleur lorsqu'ils entendent un certain son ; d'autres, beaucoup plus rares, voient cette couleur sous la forme d'une tache colorée qu'ils localisent en un point quelconque de l'espace. Des phénomènes similaires se révèlent : parfums évoquant des couleurs, sons s'associant à des saveurs, etc..., mais tout cela est bien confus. Certaines observations témoignent même d'un peu de naïveté. On trouve noté, fréquemment, le cas de sujets pour qui les couleurs claires correspondent aux sons aigus, et inversement, les couleurs sombres aux sons graves. Trois sujets observés par Bleuler et Lehmann (2) remarquent que le coucher du soleil évoque en eux une impression de calme...

On relève, malheureusement, beaucoup trop de traits de ce genre : les associations d'idées les plus banales, les plus habituelles, sont considérées comme phénomènes d'audition colorée par des observateurs superficiels.

Ces ouvrages et articles médicaux sont surtout descriptifs : pourtant, peu à peu, des théories explicatives s'ébauchent, puis s'affirment, particulièrement dans la période de 1880 à 1890. Bien entendu, ces théories sont surtout physiologiques, nous en indiquons sommairement les principales.

---

(1) Suarez de Mendoza. *L'Audition colorée,* pages 1 à 37.

(2) Bleuler et Lehmann. *Zwangsmassige Lichtempfindungen church Schall und verwandte Ercheinungen,* etc... Leipzig, 1881.

Quelques-uns, parmi les premiers observateurs, voulurent voir dans ces faits le résultat d'une maladie de la vue, mais cette explication n'était applicable qu'aux cas où la pseudo-sensation est objectivée — cas fort rare ; de plus, elle entraînait à admettre, comme la conséquence d'une altération des organes sensoriels, des faits comme les hallucinations. On reconnut bien vite la puérilité de cette hypothèse, et l'on chercha plus avant.

Féré, non sans vigueur, prétendait que ces correspondances de sensations, de qualités différentes, s'expliquaient par leur retentissement commun dans l'organisme.

Il montrait que cette théorie était en parfait accord avec le mode de développement embryonnaire des sens et il l'appuyait, d'une manière apparemment très scientifique, sur des mesures au dynamomètre. Des sons, des couleurs, des parfums, des saveurs, amènent chez un sujet des excitations identiques quant à leur intensité mesurée au dynamomètre. Féré affirme avoir ainsi réussi à établir des échelles dynamogéniques de toutes les excitations sensorielles. La vibration est, pour Féré, l'unité d'excitation commune à tous les sens, de là il tire un essai d'explication de l'audition colorée :

« D'autre part, l'identité de la nature des excitations qui mettent en jeu les différents sens, pourrait peut-être rendre compte du phénomène, encore peu connu, de l'*Audition colorée*, et qui consiste en ce que, chez certains sujets, un son d'un timbre donné détermine, non seulement une sensation auditive, mais encore une sensation visuelle d'une couleur donnée et toujours la même. » (1)

Malheureusement, pour admissible et bien présentée que fût la thèse de Féré, à regarder les choses d'un peu près quelques doutes pouvaient venir. On était frappé du fait que la gamme dynamogénique des couleurs reproduisait l'ordre du prisme, et le scepticisme venait sur le caractère des expériences de Féré. L'auteur opérant sur lui-même ou sur des élèves au courant de ses recherches et d'esprit cultivé, les sujets n'avaient-ils pas été guidés et, en quelque sorte, suggestionnés par l'ordre du prisme ? On était en droit de se le demander, et la théorie de Féré devenait beaucoup moins solide et définitive.

Une hypothèse anatomique essaya d'expliquer les faits d'audition colorée par l'existence, chez certains individus, d'anastomoses

(1) Féré. *Sensation et mouvement*, 1887, p. 46.

des centres nerveux de l'ouïe et de la vue, c'est-à-dire de soudures à un certain endroit de deux branches nerveuses en communication avec des sens différents. Cette explication est trop en dehors de notre domaine pour que nous la puissions discuter. Nous remarquons seulement que le fait que tous les sons n'évoquent pas des couleurs, semble infirmer la théorie, et que, d'autre part, celle-ci ne rend pas très bien compte de la perpétuité et de l'automatisme de ces associations.

Lorsque Nordau, sous l'influence de Lombroso, écrira, avec une violence passionnée, son livre qui est un réquisitoire contre la civilisation contemporaine, pour soutenir sa thèse de la dégénérescence il utilisera une autre théorie physiologique, qu'il n'a d'ailleurs pas découverte. L'audition colorée et toutes les correspondances sensorielles qu'il observe dans les œuvres d'art et la poésie, lui semblent résulter d'une incomplète différenciation des sens. Cet état était général dans l'humanité à un stade de développement très antérieur, il l'est encore au bas de l'échelle animale, chez les mollusques ou les protozoaires. Par conséquent, les correspondances sensorielles sont l'indice d'un retour en arrière, d'une dégénérescence.

On peut objecter à Nordau que son jugement sur la poésie contemporaine est bien superficiel. S'il avait regardé de près, il aurait observé que la plupart des poètes avaient au contraire, des sensations très différenciées, et qu'ils les associaient ensuite volontairement, autrement dit que, chez eux, l'analyse précédait presque toujours la synthèse. Il est donc assez faux de leur attribuer des sensations générales confuses et chaotiques.

Mais, une idée domine tous les écrits physiologiques ou psychologiques sur l'audition colorée : déterminer si de tels phénomènes sont oui ou non de nature pathologique ? La question était grosse de conséquences, assez mal posée, et les observations, faites sans méthode, ne permettaient guère de la résoudre. Tous les faits étaient pêle-mêle, sur le même plan.

Le cas des rares sujets qui percevaient une tache colorée en entendant un certain son, était considéré comme parfaitement analogue à celui du grand nombre qui se contentait de penser à la couleur. On ne se préoccupait pas de déterminer si la perception du son amenait spontanément et immanquablement l'idée de la couleur. On accumulait des observations sans les contrôler suffisamment, et l'on essayait de conclure. La plupart des auteurs de

tels travaux admettaient l'audition colorée et les faits similaires comme phénomènes pathologiques, peut-être à cause de l'aspect bizarre que présentaient, au premier abord, de tels cas, peut-être aussi parce que cette explication, relativement commode, dispensait de chercher plus avant.

Pourtant, frappés sans doute de la fréquence de ce qu'on voulait considérer comme un cas pathologique, quelques-uns protestèrent contre cette opinion. Suarez de Mendoza remarque que la plupart des sujets qui lui ont communiqué des observations se portent fort bien, et il esquisse une protestation contre la manière dont ses devanciers ont considéré les faits. (1)

Bientôt, les critiques littéraires s'emparèrent de la question de l'audition colorée. Sans la bien connaître, ils avaient, au hasard, lu quelques articles et avaient été surtout frappés de ce fait, que des médecins paraissaient considérer de tels phénomènes comme symptômes de troubles névropathiques.

C'était, pour la critique, une explication merveilleuse de facilité et une arme terrible contre les audaces des jeunes poètes. Le fameux *Sonnet des Voyelles* de Rimbaud était là, illustration vivante d'un cas typique, et quand parurent les livres de René Ghil, qui exposaient « l'Instrumentation Verbale », l'explication en était toute prête. On avait affaire à des audito-coloristes, donc à des névropathes. Partant de Rimbaud et de René Ghil, l'explication s'étendit à toute la poésie contemporaine.

Maurice Spronck, dans *Les Artistes Littéraires,* reproduisait une définition de J. Baratoux : « L'audition colorée est un phénomène qui consiste en ce que deux sens différents sont simultanément mis en activité par une excitation produite par un seul de ces sens, ou,

---

(1) Tout récemment, le Dr R. Blanchard, après avoir exposé une nouvelle hypothèse physiologique pour expliquer les faits de synopsie, conclut qu'ils ne sont point anormaux : « C'est grâce aux voies d'association intra-cérébrale que le phénomène peut s'accomplir. La structure des neurones, les connexions qui peuvent s'établir entre eux par le moyen des dendrites ou des cylindres-axes, nous montrent les voies suivies par l'excitation instigatrice des photismes. Celle-ci chemine par des voies réflexes exceptionnellement sollicitées, le réflexe agit sur les cellules de la perception consciente, au lieu d'actionner un muscle ou une glande. Un tel phénomène est exceptionnel, j'en conviens, il n'est pas anormal dans le sens pathologique du mot et il n'est pas possible, en dehors de toute manifestation morbide, de considérer comme malades, à un degré aussi faible qu'on voudra, les individus chez lesquels on l'observe. » (Dr R. Blanchard. *De l'Encéphalopsie chromatique.* Bulletin de l'Académie de Médecine, 1916, p. 615).

pour parler autrement, en ce que le son de la voix ou d'un instrument se traduit par une couleur caractéristique et constante pour la personne possédant cette propriété chromatique. Ainsi, certains individus peuvent donner une couleur verte, rouge, jaune, etc.... à tout son qui vient frapper leurs oreilles. » (1)

Partant de cette définition, Spronck trouve de l'audition colorée, non seulement chez Rimbaud, mais chez Gautier, les Goncourt, Baudelaire. Flaubert, nous l'avons vu, lui apparaît comme confinant au type pathologique.

Anatole France est encore plus affirmatif, et conclut ainsi : « L'audition colorée détermine, dans les esprits doués pour l'art et la poésie, un nouveau sens esthétique auquel répond la poétique de la jeune école.

L'avenir est au Symbolisme si la névrose qui l'a produit se généralise. Malheureusement, M. René Ghil dit qu'O est bleu, et M. Rimbaud dit qu'O est rouge. Et ces *malades exquis* se disputent entre eux, sous le regard indulgent de M. Stéphane Mallarmé. » (2)

Si tel était le jugement de critiques sérieux et d'une bonne foi qu'on ne pouvait suspecter, on pense ce que pouvait être l'opinion de la critique quotidienne et journalistique, et, aussi, le sentiment du public.

Les psychologues donnèrent le dernier coup, car, dès que la psychologie se mit en devoir d'étudier sérieusement les phénomènes d'audition colorée, peut-être en partie sous l'influence de la littérature, elle crut devoir prendre des exemples dans la poésie contemporaine. Dans tous ces ouvrages, on retrouve le sonnet de Rimbaud.

Parties de la physiologie, ces études psychologiques s'en détachent peu à peu, et, d'autre part, les plus notables des psychologues — sauf Ribot — s'élèvent contre la thèse qui faisait de l'audition colorée un phénomène pathologique. C'est dans cette double voie que Binet et Flournoy orientèrent leurs travaux.

L'article de Binet, paru en 1892 (3), n'est pas d'un grand intérêt, il manque de netteté, et la partie littéraire, qui y tient une grande place, prouve une incompréhension manifeste. L'audition colorée,

---

(1) J. Baratoux. *Progrès médical*, 10 décembre 1887 et suivants.

(2) Anatole France. *La Vie littéraire*, 1890, 2e série. *Préface.*

(3) Binet. *Le Problème de l'Audition colorée.* Revue des Deux Mondes, 1892, octobre.

Binet la voit à peu près chez tous les poètes contemporains. Il en trouve même dans ces vers de Banville :

Et j'ai trouvé des mots vermeils
Pour peindre la couleur des roses.

La seule observation très intéressante, et sur laquelle on regrette que l'auteur n'ait pas insisté davantage, c'est celle qui termine l'article :

« Enfin, si nous nous plaçons au point de vue social pour juger ce phénomène, c'est-à-dire si nous recherchons quelle est la catégorie de personnes qui en est tributaire, nous constatons, avec les auteurs, que la petite élite qui présente de l'audition colorée, est composée, en majeure partie, de personnes instruites, d'artistes, de gens de lettres ; la faculté de colorer les sons est plus fréquente chez les intelligences affinées par la culture, que parmi les natures robustes et épaisses. Le paysan qui sème le blé de la moisson, ne connaît pas ces subtilités de la pensée. »

Nous reviendrons plus tard sur cette considération qui peut être le point de départ de réflexions fécondes.

Le livre de Flournoy (1), qui parut l'année suivante, avait le très grand mérite de montrer que l'explication physiologique ne remplaçait pas l'explication psychologique, et de tenter cette dernière.

Malheureusement, il avait en même temps le défaut commun à tous ses devanciers : les observations qu'il contenait n'étaient pas assez nombreuses, et surtout pas suffisamment précises. Dans les phénomènes de synopsie, Flournoy englobe énormément de faits. Les rapprochements que chacun de nous fait journellement entre les couleurs claires et les sons aigus, les couleurs sombres et les sons graves ; l'influence déprimante ou excitante que peut avoir sur notre esprit la contemplation de certaines couleurs, sont considérés par le psychologue, comme des manifestations d'audition colorée au plus bas degré. Les cas rares, où le sujet extériorise l'image de la couleur évoquée par le son, sont à l'autre extrémité de cette échelle où, on le voit, prenaient place bien des faits assez différents. Ce point de départ est l'essentiel du livre, et Flournoy l'exprime nettement : « Les uns renoncent à toute audition colorée spécifiée, et se contentent du vague rapprochement universellement senti et admis (comme en font foi les métaphores du langage usuel

(1) Flournoy. *Des Phénomènes de Synopsie*, 1893.

et le jargon des critiques d'art) que notre constitution nous impose à tous entre les sons aigus, les couleurs éclatantes et criardes, les sensations tactiles perçantes, certaines odeurs piquantes et pénétrantes, etc..., ou encore entre les sons sourds, les teintes étouffées, les touchers onctueux, et ainsi de suite. Ces analogies, faibles et indistinctes, mais bien réelles, que tout le monde reconnaît entre certaines impressions de sens différents, sont, en somme, de l'audition colorée à l'état naissant, embryonnaire, enveloppé, et il y a une suite continue, une gradation insensible de cette synesthésie en germe dont, certainement, personne n'est exempt, jusqu'aux phénomènes les plus étonnants par leur précision et leur vivacité. » (1)

Flournoy ayant établi une espèce d'échelle de cette masse de faits, les expliquait uniquement par *l'association des idées.*

Trois formes d'association suffisaient, pensait-il, à éclaircir le mystère de tous les phénomènes de synopsie :

1° *l'association habituelle,* dans laquelle les deux sensations étaient amenées automatiquement l'une par l'autre, à cause d'une quelconque parenté extérieure. Ainsi, la consonnance expliquait parfaitement le rapprochement du chiffre deux et de la couleur bleue, du jour Dimanche et de la couleur blanche, etc...

2° *l'association affective,* où des données de sens différents se trouvaient rapprochées, par suite des sentiments communs qu'elles amenaient dans l'esprit. Cette forme s'appliquait à beaucoup de phénomènes : rapprochement de la couleur rouge et du son de la trompette, du mois d'Avril et de la couleur verte, etc...

3° *l'association privilégiée,* qui servait commodément à rendre compte de tous les cas que les deux autres formes ne pouvaient expliquer. Dans un temps éloigné, remontant à l'enfance du sujet, et dont celui-ci a généralement perdu le souvenir, les deux sensations devaient s'être trouvées rapprochées l'une de l'autre. C'était par un phénomène de mémoire inconsciente et d'automatisme qu'elles étaient, depuis lors, restées attachées l'une à l'autre. Des exemples appuyaient cette théorie, malheureusement ils étaient bien mal choisis. Faute de mieux, probablement, Flournoy observait à l'appui de sa thèse, qu'ayant été, tout jeune, très vivement frappé par la vue d'un ours en cage, il ne pouvait voir, soit un ours, soit sa représentation, sans lier l'image de la cage à celle de

(1) Flournoy. *Des Phénomènes de Synopsie,* p. 30.

l'animal. Cela n'avait pas un rapport bien précis avec les phénomènes de synopsie ; de plus, cela ouvrait le champ à la critique.

On peut remarquer, en effet, que ces trois formes d'association rapprochent toutes les données sensorielles, qu'elles soient de même qualité ou de qualités différentes : ce qui nous incite à admettre que toute sensation amène dans l'esprit une idée, laquelle peut s'associer à une autre idée ou se transformer en une autre idée, sans aucun égard à la nature de la sensation qui est implicitement contenue dans cette seconde idée. Autrement dit, la qualité sensorielle n'a aucune importance dans le mécanisme de l'association des idées, et, par conséquent, il n'y a pas de problème de l'audition colorée.

Les travaux sur cette question continuent pourtant à se succéder, ils sont psychologiques ou physiologiques, ils expriment des opinions différentes et, cependant, n'était leur division sur le point de l'attribution des phénomènes au domaine pathologique, on devrait dire qu'ils se ressemblent beaucoup.

Lombroso (1) avait utilisé les synesthésies de la poésie comme un argument en faveur de sa thèse de la folie du génie, argument assez faible, parce que l'auteur se contentait de citer un article de Jules Lemaître (2), où le critique académique raille de sa verve acerbe les essais des jeunes poètes (3).

Nordau qui, nous l'avons vu, écrit son gros livre avec une idée préconçue et une espèce de rage polémique, est cependant à peu près d'accord avec Flournoy quant à l'explication psychologique des phénomènes. Il juge que l'association, et surtout l'association privilégiée, explique la grande partie des phénomènes d'audition colorée.

Les plus intéressants des ouvrages et articles publiés depuis sur ces questions, le sont surtout à titre documentaire. Ce sont des

---

(1) Lombroso. *L'Homme de génie,* traduction française sur 6e édit., par Colonna d'Istria, 1889.

(2) Jules Lemaître. *M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes décadents,* Revue Bleue, Janvier 1888.

(3) Le passage de Lombroso nous offre une preuve amusante de l'ignorance de ceux qui ont critiqué si impitoyablement la Correspondance des Arts dans la Poésie contemporaine. Jules Lemaître avait écrit : « L'un d'eux, pourtant, nous a exposé ce qu'ils prétendaient faire, dans une brochure modestement intitulée *Traité du Verbe*, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé. » Dans la traduction française de l'ouvrage de Lombroso, le texte de Lemaître est tronqué, et nous lisons : « .... intitulée *Traité du Verbe*, de Stéphane Mallarmé ! »

enquêtes, des recueils d'observations, des collections de faits, souvent empruntés à la littérature. Des essais de conclusions scientifiques s'y mêlent ou s'y ajoutent.

Comme un des plus récents exemples d'études de ce genre, nous citerons l'article fort intéressant et curieusement documenté du Dr Raphaël Blanchard, paru dans le Bulletin de l'Académie de Médecine, de 1916 (1). Nous avons déjà, au cours de ce travail, utilisé quelques-uns des faits cités par M. Blanchard. La documentation de son petit exposé est tout à fait remarquable, mais, dans l'audition colorée lui aussi englobe énormément de choses. C'est ainsi qu'il cite la tentative faite, en 1759, par un prêtre de l'oratoire, l'abbé Caraccioli. Ce bel esprit annonçait en ces termes la publication d'un journal mensuel intitulé *Le Livre à la Mode* : « J'avertis le lecteur que je travaille maintenant à donner régulièrement tous les mois le *Journal à la Mode,* et que chaque journal aura sa couleur particulière : Janvier en noir, Février en brun, Mars en gris, Avril en vert, Mai en lilas, Juin en ponceau, Juillet en cramoisi, Août en bleu, Septembre en violet, Octobre en jaune, Novembre en moire dorée, et Décembre en feuille morte..... » Le Dr Blanchard n'est pas sûr qu'il y ait là une application de sensations particulières à l'auteur. Il cite comme analogue la curieuse tentative d'Albert de Rochas, publiant un livre où des poèmes choisis des divers auteurs modernes sont imprimés sur des papiers de nuances différentes qui veulent être en accord avec le ton du poème, et le cas de Barbey d'Aurevilly écrivant avec des encres de couleurs diverses, suivant les mots.

On regrette que M. Blanchard, qui n'est d'ailleurs ni psychologue ni spécialiste en ces matières, n'ait pas, rapprochant de telles manifestations des manières de parler populaires qu'il note également : voir tout en rose, etc..., tiré une conclusion plus nette et mise au point psychologiquement la question de l'audition colorée. L'on regrette plus encore qu'il ait parlé des auditions colorées de Rimbaud et de René Ghil, sans connaître suffisamment l'œuvre et la pensée de ces auteurs.

Peut-être est-il bien difficile d'arriver à des conclusions précises en se servant d'exemples aussi complexes que ceux que nous offrent la Littérature et l'Art. Il semble qu'il soit préférable d'étudier les phénomènes de synopsie tels qu'ils se présentent dans la

(1) Dr R. Blanchard. *De l'Encéphalopsie chromatique.*

vie courante, chez quelques individus. Malheureusement, même dans les observations de ce genre, il est bien difficile d'obtenir des résultats rigoureux.

Nous avons eu l'occasion de consulter un travail fort intéressant du professeur Mercante, sur la base d'une enquête faite dans les écoles du Brésil (1). Cette enquête est très instructive, non pas surtout par les résultats obtenus, mais parce qu'elle nous montre les difficultés que rencontrent des recherches de cette nature.

L'enquête consiste en une liste comprenant les voyelles, une ou deux consonnes et quelques mots. On donne cette liste à un enfant et on le prie d'indiquer de quelle couleur lui paraît être chaque lettre, et chaque mot. Il est de toute évidence que l'enfant, consciemment ou inconsciemment, fait un effort pour mettre une couleur sur la lettre, il cherche et, le plus souvent, il trouve. Il n'y a aucune spontanéité et, en tout cas, le système d'observation employé ne permettrait pas de la vérifier ; on ne peut davantage parler d'automatisme, puisqu'il s'agit d'une question posée une seule fois et qui demande seulement l'attribution d'une couleur à un mot ou une lettre. L'objectivation de la couleur n'est pas non plus mise en cause.

Mais, dans une telle enquête, nous trouvons matière à observations intéressantes, l'auteur en marque un grand nombre avec finesse.

Beaucoup d'enfants indiquent, pour les lettres et les mots, une sensation vague de clair ou d'obscur, rien de plus, et cela est évidemment la traduction de l'impression affective éveillée par le mot.

Parfois; les mots sont colorés d'après les voyelles dominantes, mais, le plus souvent, d'après l'idée qu'ils expriment.

Ainsi, le mot *campo* est, pour la plupart, soit vert, soit rose. Ce sont les idées de joie et de campagne contenues dans le mot qui se traduisent ainsi en couleurs joyeuses et champêtres. L'auteur remarque, à ce propos, que l'affectivité est le principal facteur de telles associations.

On le voit, une telle conception de l'audition colorée en élargit le domaine à perte de vue, et on admet alors que le seul caractère des phénomènes de synopsie, c'est d'être des rapprochements entre des sensations de qualité différente.

---

(1) Professor Victor Mercante. *El fotismo chromatico de las palabras.* Anales de Psicologia de 1909 (p. 60). Buenos-Aires.

Nous avons personnellement entrepris une petite enquête sur les auditions colorées qui se pouvaient rencontrer autour de nous.

Frappée du fait noté par Suarez de Mendoza, Flournoy et Binet, que l'audition colorée semble être plus fréquente chez les gens cultivés, intellectuels ou artistes, que chez les gens simples, j'ai interrogé 25 personnes appartenant à divers milieux sociaux, d'une culture d'esprit très moyenne, et ignorant totalement l'existence des phénomènes de synopsie : une seule, une jeune institutrice de campagne, d'une instruction très primaire, m'a dit que l'*i* lui semblait être rouge. Tous les autres ont souri devant un questionnaire qu'ils jugeaient évidemment ou puéril ou absurde.

Une deuxième enquête, faite dans le milieu universitaire, a donné des résultats très différents. A la suite d'un exposé sur l'audition colorée, fait devant une quarantaine d'étudiants, j'ai, avec l'aide de M. Delacroix, professeur à la Sorbonne, recueilli les observations des auditeurs qui se jugeaient audito-coloristes. A l'issue de la leçon, 12 étudiants avaient affirmé des auditions colorées, mais, malgré des demandes réitérées et les instances de M. Delacroix, je n'ai pu obtenir que quatre observations écrites.

Dans trois cas seulement, l'association des deux sensations se fait spontanément et immanquablement, et chez aucun la pseudo-sensation n'est extériorisée, elle demeure purement mentale.

Une seule observation relatait un commencement d'extériorisation, c'est celle de M. R. Le cas de ce jeune homme nous a paru être à la fois l'exemple de synesthésies le plus typique et le plus simple que nous ayons rencontré. C'est pourquoi nous l'exposons ici, en essayant d'en tirer quelques conclusions intéressantes.

Ce jeune homme s'est aperçu, vers l'âge de 14 ans, que, lorsqu'il fermait les yeux en écoutant jouer du violon, il percevait nettement, après quelques papillottements, un large ruban ondulant, noir et frangé de bleu. Le son du violoncelle provoque la même perception.

Si M. R. respire le parfum d'une rose, il éprouve quelque chose d'analogue. « .... Je vois se former une large tache bleue qui décroît et semble s'enfoncer dans la brume. Puis une autre tache bleue naît et meurt, puis une autre, et ainsi de suite, avec une intensité et une vitesse décroissantes, aussi longtemps que je respire la rose et que je garde les yeux fermés. »

Les autres instruments et les autres fleurs n'amènent chez le sujet aucune particularité de sensations, et, les yeux ouverts, il ne perçoit rien d'anormal.

M. R. a tâché de préciser la nuance de bleu ainsi perçue : « C'est, dit-il, le bleu que l'on aperçoit sur les montagnes, à la fin de l'hiver, par un temps clair, lorsque la neige les recouvre encore. »

J'ajouterai, pour éclairer un peu l'observation, que M. R. est Suisse et a vécu dans les montagnes, que c'est un jeune homme d'esprit très cultivé, ayant du goût pour les arts, pour la musique, et particulièrement pour le violon qui, quel que soit le morceau joué, lui donne toujours une impression de mélancolie. Enfin, il m'a expliqué que tout ce qui lui était très agréable, lui paraissait bleu ; racontant, par exemple, que lorsqu'il vit la Vénus de Milo pour la première fois, il lui sembla la voir tout entière baignée dans une atmosphère bleue, de ce bleu entrevu dans les phénomènes d'audition colorée.

On pourrait, assez facilement, je pense, essayer d'expliquer psychologiquement l'association, chez M. R., de deux sensations qui l'émeuvent fortement (son du violon et odeur de la rose), avec une troisième qui a également un retentissement émotionnel agréable, et qui, d'autre part, doit être liée aux souvenirs d'enfance du jeune homme, mais, ce qui est plus difficile à expliquer, c'est :

1° l'automatisme et la répétition immuable de l'association des deux sensations ;

2° la forme qu'elle affecte et l'extériorisation de la couleur bleue.

Ce sont là, à notre avis, les caractéristiques des phénomènes de synopsie, et le côté par lequel ils se différencient et se détachent de l'association des idées pure et simple.

Si nous restreignons ainsi le champ immense de l'audition colorée, nous pouvons nous demander dans quelle mesure les œuvres poétiques, les plus probantes de synesthésie, peuvent servir d'exemples d'audition colorée. C'est pour répondre précisément à cette question que nous allons étudier le fameux sonnet de Rimbaud, et les théories de René Ghil.

VIII

Le sonnet de Rimbaud. — Ce qu'il exprime. — « L'instrumentation verbale » et les théories de René Ghil. — Le rôle du sentiment affectif. — Les poètes contemporains et l'audition colorée.

Il n'est pas un ouvrage, soit de critique littéraire, soit de psychologie, qui ait traité de la Correspondance des Arts sans au moins mentionner le *Sonnet des Voyelles*. Nous nous excusons de suivre un exemple trop commun et de le reproduire ici, mais il nous apporte des arguments du plus haut intérêt.

SONNET DES VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A noir, corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d'ombre, E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I pourpre, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges,
O, l'Oméga, rayon violet de ses yeux ! (1)

Ainsi Rimbaud donnait des couleurs aux voyelles. Flournoy rapproche de ces vers célèbres un autre sonnet, sans aucune va-

---

(1) Rimbaud. *Poésies*, 1895, in-12.

leur littéraire, mais qui est est l'œuvre d'un audito-coloriste. Voici ce sonnet :

LA COULEUR DES VOYELLES

Pour que personne n'en ignore,
Je fais l'aveu — pas en riant,
Que je vois l'A rouge et l'E blanc,
L'I noir et l'O jaune qui dore ;

L'U d'un ton brun que l'on décore
De divers noms s'équivalant ;
Que pour l'Y, je me dévore
L'œil entre deux noirs se valant !

Si ces couleurs, je les combine,
Je vois dans Eu du blanc sali,
Dans Ou de l'or, mais dépoli,

Dans Au du rouge capucine.
De mes couleurs je suis au bout,
Ailleurs je ne vois rien du tout.

Nous pouvons nous demander quel rapport précis existe entre ce sonnet et celui de Rimbaud ? Qu'exprime ici l'auteur ? Simplement la couleur précise que lui paraissent avoir les voyelles et certaines syllabes. Il n'ajoute aucune hypothèse tendant à expliquer le phénomène, il semble constater une impression spontanée et inexplicable, rien de plus.

Or, dans le sonnet de Rimbaud, il y a bien l'attribution d'une couleur aux voyelles, mais il y a surtout autre chose.

A noir, corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles....

Ces deux vers constituent une explication. La forme de l'A a pu rappeler au poète celle du corselet sombre des mouches. Le rapprochement, sans doute, nous paraît assez bizarre, mais il est parfaitement légitime en tant qu'individuel.

La coloration des autres voyelles s'accompagne de même d'une explication. De l'I pourpre, par exemple, Rimbaud rapproche d'autres images où cette teinte domine, et qui ont pu servir de passage, de transition. en quelque sorte, entre la lettre et la couleur : sang craché, rire des lèvres belles.

Il ne s'agit pas le moins du monde pour ce poète d'une impression spontanée qu'il éprouve sans en pouvoir déterminer la cause,

il s'agit d'un rapprochement voulu, cherché et tout intellectuel, entre une lettre et une couleur. Et, si l'on s'en veut convaincre, il suffit de se reporter à : *Une Saison en Enfer,* où Rimbaud écrit :

« Alchimie du Verbe »

« A moi, l'histoire d'une de mes folies.

» Depuis longtemps, je me vantais de posséder tous les paysages possibles et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie modernes. J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, etc.... *J'inventai la couleur des voyelles !* A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique, accessible, un jour, à tous les sens. Je réservais la traduction..... » (1)

L'auteur continue l'histoire des manifestations de son imagination désordonnée et malade, puis il conclut :

« Cela s'est passé, je sais aujourd'hui saluer la beauté. » (2)

Rimbaud a *inventé* la couleur des voyelles, ce qui signifie qu'il a fait un quelconque effort pour en arriver là, qu'il a voulu cette couleur. De la part du poète, il y a eu activité : alors que les audito-coloristes — du moins les vrais, car il y a énormément de contrefaçons — sont presque purement passifs, et ne font que constater une couleur aux voyelles, sans avoir rien eu à chercher.

M. Paterne Berrichon, dans le pieux monument qu'il élève à la gloire de Rimbaud (3), cite, à la suite du *Sonnet des Voyelles,* un quatrain inédit qui lui paraît s'y apparenter :

> L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
> L'infini roule blanc de ta nuque à tes reins,
> La mer a perlé rousse à tes mames vermeilles
> Et l'homme a saigné noir à ton flanc souverain.... (4)

M. Berrichon voit là un exemple de « la couleur des sensations ». Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec lui. Les vers en question nous paraissent seulement être une description sommaire

---

(1) Rimbaud. *Une Saison en Enfer.* Œuvres, 1898, in-12, p. 239.

(2) *Ibid.*, p. 248.

(3) Paterne Berrichon. *Jean Arthur Rimbaud.* Poèmes, lettres et documents inédits. Mercure, édit., 1912.

(4) *Loc. cit.* p. 166. Collection d'autographes de M. Louis Barthou.

du corps de la femme, avec des métaphores suggérées par les teintes même que le poète voit sur ce corps : le cœur rose de l'oreille est une larme d'étoile ; la blancheur du corps, un morceau d'infini, etc...., cela ne présente rien de bien extraordinaire.

Dans une note, M. Paterne Berrichon fait allusion à la découverte de M. Ernest Gaubert, qui prétend que Rimbaud n'aurait senti la couleur des sons que d'après les illustrations d'un abécédaire (1).

Jusqu'à quel point cette découverte mérite-t-elle notre crédit ? Nous l'ignorons, et cela ne nous importe guère. Que Rimbaud ait eu l'idée de la couleur des voyelles sous l'influence d'un abécédaire ou qu'il l'ait trouvée dans sa propre imagination, cela n'est pas d'une grande importance. Ce que nous savons de par l'examen du texte et les confidences du poète, c'est qu'il s'agit là d'une fantaisie d'artiste qui n'eut pas de réplique, et que rien ne nous permet de croire que ce sonnet traduisait des perceptions particulières, automatiques et habituelles, de l'auteur.

Quand René Ghil commença à publier, en 1885-86, sa théorie d'une « Instrumentation Verbale », les partisans de l'audition colorée en poésie eurent beau jeu. Bien plus clairement que dans le *Sonnet des Voyelles*, les phénomènes de synopsie apparaissaient. M. Ghil colorait les voyelles, les consonnes, les diphtongues, les instruments de musique, et les critiques exultaient sur des passages comme le suivant, tant cité : « Constatant les souverainetés, les Harpes sont blanches, et bleus sont les Violons pour surmener notre passion, en la plénitude des ovations les Cuivres sont rouges ; les Flûtes, jaunes, qui modulent l'Ingénu, s'étonnent de la lueur des lèvres ; et, sourdeur de la Terre et des Chairs, synthèse simplement des seuls instruments simples, les Orgues toutes noires plangorent » (2). Au lieu de railler, s'ils avaient examiné de près un tel texte, ils se seraient aperçu qu'il y avait là quelque chose de plus que l'expression de sensations pures et spontanées.

Chaque rapprochement d'un instrument et d'une couleur s'accompagne d'une explication marquant le lien entre les deux, lien obscur, vague peut-être, et toujours de nature affective, mais existant. « En la plénitude des ovations, les cuivres sont rouges », c'est

---

(1) *Loc. cit.* note p. 166.

(2) René Ghil. *Traité du Verbe.* Giraud, édit., 1886. N^elle^ édition complétée (Alcan Lévy, édit., 1887).

l'idée de triomphe, de gloire, qui rapproche les instruments de cuivre de la couleur rouge ; « synthèse simplement des seuls instruments simples, les Orgues toutes noires plangorent » : le noir était déjà, pour le P. Castel, la couleur où se fondaient toutes les autres, qui faisait la synthèse, et, tout comme René Ghil, il appuyait son affirmation sur des observations d'allure scientifique. L'idée de synthèse est ici le lien évident entre couleur et instrument.

Quant à essayer de pénétrer plus avant dans la théorie de l'Instrumentisme, on s'en garda bien. Au reste, il faut le dire, la forme assez obscure et difficile, sous laquelle M. Ghil présentait son système, n'était guère faite pour encourager les critiques à la lecture. On se contenta donc de vagues extraits et d'une vue d'ensemble tout à fait superficielle.

Si l'on avait eu le courage, et, surtout, moins de parti-pris, on se fut bientôt aperçu qu'il n'était pas de poète et d'œuvres sur lesquels on se soit plus radicalement trompé.

On classait René Ghil dans le Symbolisme, il en était aux antipodes ; on disait son œuvre la manifestation spontanée d'une particularité sensorielle, c'était l'application d'un Système tout intellectuel, d'allures scientifiques.

Sans doute, le profane se sent, dès l'abord, bien égaré dans le *Traité du Verbe,* comme dans les œuvres poétiques de M. Ghil. On s'y peut retrouver pourtant, et la théorie de « l'Instrumentation verbale » nous apparaît parfaitement compréhensible, et nullement de pure intuition.

M. Ghil l'a dit dans tous ses écrits, et son œuvre entière en fait foi : la poésie, pour lui, est l'expression la plus parfaite et la plus complète de toute l'humanité. Cela ressort d'une conception philosophique qu'il serait trop long d'exposer ici. Mais, cette poésie, que son promoteur apparente à celle des livres sacrés de l'Inde, de l'Egypte, etc., ne saurait être spontanée et laissée aux hasards de la fantaisie. La poésie, pour M. Ghil, doit être *scientifique* : « Le devoir du Poète, maintenant, est de penser et de savoir, selon, en premier lieu, la pensée et le savoir du savant qui expérimenta. » (1)

Pour exprimer une telle Poésie, un instrument spécial était nécessaire, et M. Ghil l'avait créé en même temps que son Œuvre conçue, selon de mêmes principes, et il le parachève successive-

(1) René Ghil. *Le Traité du Verbe.*

ment. En 1888, une nouvelle édition, remaniée et augmentée, du *Traité du Verbe,* prend le titre définitif d'*En Méthode à l'Œuvre*, et, en 1889, dans une plaquette commentant l'*En Méthode à l'Œuvre,* et dont le titre est significatif (1), l'auteur commence ainsi son exposé :

« L'Instrumentation poétique »

« Pour l'expression de cette Œuvre, une langue adéquate était demandée, de mouvement mathématique, susceptible de varier indéfiniment le rythme, concurremment avec l'idée.

» Ce n'était que scientifiquement que pouvait s'établir une sûreté pareille, et en recherchant quel est le sens intime et directeur de tout idiome, mais ici particulièrement, de notre langue.

» C'est en m'appliquant au résultat des expériences de Helmholtz sur les Harmoniques, qu'il me fut permis d'en déduire ma théorie de l'Instrumentation parlée.

» Le langage, scientifiquement, est musique, etc..... » (2)

Ainsi, la forme de langage adoptée par René Ghil ne se présente ni comme un produit de sa fantaisie, ni comme une utilisation d'associations sensorielles individuelles : il est basé sur une théorie scientifique bien existante.

Helmholtz, en effet, avait écrit : « Dans son essence, cette acoustique physique n'est rien autre chose qu'une subdivision de la théorie des mouvements des corps élastiques. Observer au moyen d'une spirale ou d'un fil de laiton, les vibrations d'une corde tendue dont les mouvements sont assez lents pour être facilement suivis de l'œil et, par suite, pour ne produire aucune sensation auditive, ou bien faire vibrer une corde de violon dont les vibrations, presqu'imperceptibles à la vue, agissent sur l'ouïe, c'est exactement la même chose. » (3)

De là, Helmholtz tirait une théorie des voyelles et de leurs harmoniques, que M. Ghil adopte comme un point de départ, lequel nous apparaît fort net et légitime. Il faut le noter, toutefois : il y a loin des théories d'Helmholtz à « l'Instrumentisme », et le physicien allemand n'avait certes jamais songé que l'on pourrait tirer

---

(1) René Ghil. *Méthode évolutive instrumentiste d'une Poésie rationnelle,* plaquette, 1889.

(2) *Ibid.,* p 15.

(3) Helmholtz. *Théorie physiologique de la Musique, fondée sur l'étude des Sensations auditives*, traduction Guéroult. Masson, édit., 1868, p. 4.

de ses expériences et de ses conclusions une construction aussi audacieuse.

Et, l'auteur expose son système avec une précision indiscutable et une logique rigoureuse.

« Tout instrument de musique, il est su depuis les travaux de Helmholtz, a ses harmoniques propres, dont le groupement le distingue d'autre : d'où son timbre, qui est ainsi qu'une couleur particulière du son. Mais la voix, il est su du même temps, est un instrument essentiel et multiple : essentiel et multiple par les diverses Voyelles produites, ainsi qu'Instruments divers, de groupements divers d'harmoniques..... Il est avéré que les diverses Voyelles, « voix » du langage, sont divers instruments vocaux. Et leur sonnante succession harmonise une « instrumentation verbale. » (1)

Réintégrer la valeur phonétique des mots dans le langage poétique, tel est le premier but à atteindre :

« Or, l'Instrumentation Verbale (au point où nous en sommes, et avant de la montrer tout à l'heure unie aux émotions et aux idées) prétend, en déterminant aux mots le timbre, la hauteur, l'intensité et la direction, à la réintégration de la valeur phonétique en la langue. » (2)

Quant à l'attribution de couleurs aux sons et aux voyelles, M. Ghil s'y achemine en montrant comment les sons sont liés à l'expression d'états affectifs déterminés :

« Mais, le principe entendu, n'est-il point d'intuitions partielles, médiatrices des déductions que nous en tirons pour, tout à l'heure, nouer les solides et naturels rapports de la Pensée et de la Parole instrumentale ?

» Or, au XVI^e^ siècle, nous trouvons les notations suivantes, que sont :

a et *o* et *m*, pour la grandeur et pour la plénitude et l'amplitude,
è et *i*, pour l'expression de délié, de rare, de menu, d'aigu et de pénétrant, et de deuil et de douleur,
o et *r*, *s* et *x*, pour les grandes passions, et la rudesse, et l'impétuosité et l'âpreté,
u et *n*, pour l'expression de voilé, et de doute et de noir. » (3)

---

(1) René Ghil. *En Méthode à l'Œuvre*, édit. dernière et revue. Messein, édit., 1904, p. 43.
(2) *Ibid.*, p. 48.
(3) *Loc. cit.* p. 50.

A côté de la mise en lumière de cet élément affectif commun, René Ghil fait des remarques générales sur la légitimité d'un rapprochement des sons et des couleurs. Il effleure en passant le problème de l'audition colorée :

« *L'exception, imprudemment dite, un temps, pathologique, — de percevoir en même temps que de son une sensation de couleur, peut-être vient-elle à se généraliser et à l'état normal des individus. Il se peut que la rareté du phénomène ait pu provenir du peu d'aptitude ou de l'inattention à en prendre conscience.* Mais, en assentiment, en Musique, le timbre n'est-il pas pris pour « couleur du son », alors qu'en langue allemande il n'a même d'autre dénomination. » (1)

Si les partisans de l'audition colorée dans l'Instrumentisme avaient connu ce passage, ils n'eussent probablement pas manqué de le citer, et d'en faire un argument à l'appui de leur thèse. N'apportant ici aucun parti-pris, nous l'avons soigneusement noté, et nous reconnaissons qu'à première vue, il peut faire illusion, parce que l'auteur semble y considérer l'audition colorée comme une connaissance intuitive, possédée par certains individus, de rapports existant réellement, et démontrables.

Mais, si nous regardons de plus près, nous remarquerons combien paraît vague l'idée que se fait l'auteur des phénomènes d'audition colorée : il semble que cela se réduise pour lui à l'attribution aux sons d'une couleur en harmonie avec l'état affectif qu'ils peuvent exprimer... Il n'est question ni de la forme automatique qu'affectent ces associations chez les audito-coloristes, ni de leur caractère individuel. Enfin, M. Ghil pense que si l'audition colorée ou plutôt le rapport des sons et des couleurs, n'est pas senti par chacun, c'est qu'il y a peut-être chez beaucoup *inattention à en prendre conscience.* Si l'attention est nécessaire, si l'activité de l'esprit entre en jeu pour amener la perception de l'association possible, il n'y a plus de spontanéité, plus d'automatisme, il y a un jugement intellectuel, et l'on ne saurait parler d'audition colorée au vrai sens du mot.

Nous avons demandé à M. Ghil, dont la bienveillance pour répondre à nos enquêtes fut extrême, s'il éprouvait spontanément des auditions colorées. Il en éprouve, en effet, quoique pas très intenses ni très nombreuses, mais il n'a jamais songé à en faire

(1) *Loc. cit.* p. 54.

une base de son « Instrumentation Verbale » : d'autant que, fait tout à fait caractéristique, certaines de ces sensations se trouvent être en contradiction avec les conclusions de son système. « Ainsi, me dit M. Ghil, je vois l'A noir, alors que de toute évidence il est rouge. » Quel bel argument contre ceux qui ont vu dans « l'Instrumentisme » la codification d'indiscutables phénomènes de synopsie !

Dans le livre-préface à l'Œuvre, déjà cité : *En Méthode,* M. Ghil résume en un tableau, toutes les correspondances reconnues dans « l'Instrumentation Verbale ». Ce tableau permet de se faire une idée nette de la théorie, et d'en mieux analyser la base psychologique.

Nous le reproduisons ci-après :

Les diverses Voix instrumentales
assourdies par
M, N, GN (e)
l'Orgue
nuits mouvantes et pleines des
sensations, sentiments et idées.

ôu, ou, oui, iou, ouï	**ô, o, io, oi**	**â, a, aï, ai**	**eû, eu, ieu, euï, euï**
Bruns, noirs à roux	Rouges	Vermillons	Orangés, à ors verts
F, L, N, S	P, R, S	H, R, S, V	L, N, R, S, Z
les Flûtes longues, primitives	la série grave des Sax.	les séries hautes des Sax.	les Cors, Bassons et Hautbois.
Monotonie, doute, simplesse. — Instinct d'être, de vivre.	Domination, gloires. — Instinct de prévaloir, d'instaurer. Vouloir.	Tumultes, gloires, ovation. — Instinct de détruire, de triompher. Vouloir. Ovation.	Tendresse, amour et leurs doutes. — Instinct d'aimer altruiste, de multiplier. Méditation, Harmonie et ordre.

û, u, iu, uï, ui	**e, é, è, ei, eï**	**ie, ié, iè, î, i, ii**
Jaunes, ors, verts.	Blancs, à azurs pâles.	Bleus, à azurs noirs.
F, L, R, S, Z	D, G H, L, P, Q, R, T, X	L L, R, S, V, Z
Les Trompettes, Clarinettes et petites Flûtes.	les Violons par les pizzicati, Guitares et Harpes, Instruments répercutants.	Les Basses, Alto, Viole et Violons
Ingénuités, tendresses, heurs, rire. — Instinct d'aimer égoïste. Vouloirs.	Sérénité, désistement, deuil. — Instinct de vénérer Passivité Méditation Ordre.	Volupté, amour, passion, douleur. — Instinct de se vouer Méditation Vouloir passionné

En ce tableau, apparaît la précise systématisation des Correspondances admises par M. Ghil. Il nous montre clairement que le véritable lien entre lettres, couleurs et instruments, c'est un état affectif commun. Psychologiquement, il s'agit dans l'Instrumentisme, comme dans toute Correspondance des Arts, d'une association affective, ainsi que l'a jugé Ribot. Que cette Correspondance soit basée sur des faits réels, c'est certain ; qu'elle soit scientifiquement et précisément mesurable, c'est possible, mais les expériences tentées jusqu'ici ne sont pas définitives. En attendant, nous devons nous contenter de remarquer qu'en de telles tentatives littéraires, il y a recherche, effort, activité intellectuelle, pour parvenir à l'établissement des rapports, et que c'est dans l'esprit qui analyse qu'il faut chercher le point de départ, bien plutôt que dans les sens qui perçoivent.

Nous avons étudié de très près les deux auteurs qui semblaient être plus particulièrement des audito-coloristes, et nous avons montré qu'ils sont, non des êtres à perceptions particulières, mais le premier, Rimbaud, un poète qui s'amuse à des associations bizarres, — et le second, René Ghil, un constructeur de système qui bâtit une théorie très intellectuelle.....

Combien il serait facile maintenant, de montrer que tous les autres poètes qui ont rapproché des données sensorielles différentes, ou bien cherchaient une manière neuve de s'exprimer, ou bien appliquaient un système. Nous ne le ferons point, ce serait fastidieux, mais nous invoquerons ici le témoignage de quelques-uns de ces poètes :

Nous avons posé à un certain nombre de poètes contemporains, les questions suivantes : « 1° Croyez-vous que l'audition colorée et les phénomènes similaires aient eu une grande part dans le développement de la Correspondance des Arts ?

» 2° Avez-vous éprouvé personnellement des auditions colorées, ou toute autre synopsie ? »

Nous avons reçu 25 réponses émanant d'esprits fort divers, et de poètes très différents. Il n'en est que trois qui donnent à l'audition colorée une grande place dans le mouvement de Correspondance, et deux seulement éprouvent ou ont éprouvé des auditions colorées, ce sont MM. René Ghil et Han Ryner.

Nous avons vu combien les impressions personnelles de René Ghil ont peu influencé son œuvre. Quant à Han Ryner, il n'éprouva des synopsies que jusqu'à l'âge de sept ou huit ans : elles ont

depuis disparu complètement, et ne sauraient en aucune manière avoir une part dans l'œuvre du poète.

La plupart des poètes modernes sont ainsi d'accord avec nous, sur le peu d'importance de l'audition colorée dans la création littéraire ou artistique de notre époque, et pensent ainsi, ceux-là même qui usèrent le plus ouvertement des correspondances.

M. Gustave Kahn m'écrit : « Je ne vois pas d'influence des phénomènes d'audition colorée : comment d'ailleurs contrôler l'authenticité des phénomènes, la déclaration n'en suffit pas. Elle peut être suggérée par des lectures.

» Pour ma part, rien de ce genre ne m'est survenu, ni rien d'exceptionnel dans la perception des sensations. Je crois que mes moyens d'expression sont rationnels. »

M. Camille Mauclair n'est pas moins affirmatif : « Je ne crois pas *en soi* aux phénomènes d'audition colorée, et je n'en ai jamais eu. Je ne considère la synesthésie que comme un tour d'esprit, je l'ai toujours eu, ayant été élevé dans la culture simultanée de tous les arts. »

Pour Paul Fort, l'audition colorée ne compte pas. Une influence spontanée et automatique des couleurs sur l'état affectif, cela, pour lui, ne se voit que chez l'animal : le taureau, par exemple, est affolé par le rouge.

A plus forte raison, il ne saurait admettre comme existants, et étant matière poétique, des phénomènes de synopsie.

M. Alexandre Mercereau ne croit pas que l'audition colorée, considérée comme une sorte de confusion sensorielle, ait pu avoir une grande part dans la littérature. Elle ne lui semble même pas avoir été le point de départ du *Sonnet des Voyelles,* qui lui paraît bien plutôt « être le fruit d'une géniale intuition, d'une merveilleuse lucidité d'esprit ».

Fernand Gregh, qui transposa le Carnaval de Schumann, ne semble même pas croire aux synopsies en tant que phénomènes particuliers et individuels : « Les phénomènes d'audition colorée n'ont pas une place importante dans la poésie contemporaine. Le fameux sonnet de Rimbaud n'est qu'une spirituelle fantaisie qu'on a beaucoup trop gravement prise au sérieux..... La synesthésie est fréquente chez tous : le peuple ne dit-il pas d'un coup reçu : « J'en ai vu trente-six chandelles. »

Nous pourrions citer bien d'autres opinions non moins nettes, et non moins probantes. Ainsi, nous en sommes sûrs maintenant, les

phénomènes de synopsie ne se présentent guère chez les poètes sous leur forme spontanée et automatique ; en tout cas, ce n'est point parce qu'ils avaient des sensations particulières que ces poètes ont mêlé tous les arts en leurs œuvres.

Nous avons vu, dans « l'Instrumentation Verbale », le rôle important de l'élément affectif dans les Correspondances artistiques. C'est sur cet élément que notre étude doit maintenant porter.

IX

LE SYMBOLISME DES COULEURS. — LA COULEUR EXPRESSION ET SYMBOLE D'UN ÉTAT AFFECTIF. — INFLUENCE DU SYMBOLISME DES COULEURS SUR LA POÉSIE. — UN EXEMPLE TYPIQUE : *Les Serres chaudes*. — L'ÉTAT ÉMOTIONNEL AMENÉ PAR UNE PERCEPTION, EST INDÉPENDANT DE LA QUALITÉ SENSORIELLE DE CETTE PERCEPTION.

Lorsqu'un individu est optimiste et prêt à toujours bien augurer de l'avenir, l'on dit de lui qu'il voit la vie en rose. Le jeune amoureux rêveur qui se bâtit en imagination des bonheurs merveilleux, fait, dit-on, des songes bleus, et l'on affirme que l'énergumène qui hurle et bondit, au comble de la rage, voit rouge.

On pourrait trouver dans le langage, bien des exemples où les couleurs sont employées de cette manière toute spéciale. Ainsi, le rose signifie optimisme joyeux, le bleu est la couleur des rêveries amoureuses, et le rouge devient l'emblème de la colère.

Et, cela ne se borne pas à être des manières de parler, la vie sociale nous montre de nombreuses applications de ce Symbolisme des couleurs.

Chez tous les peuples, il y a des couleurs de deuil : c'est, chez les civilisés occidentaux, le noir, le violet, quelquefois le blanc. Chez presque tous, le rouge est symbole de triomphe, de colère, de guerre, — il semble que ce soit la couleur des sentiments violents.

Ainsi s'établit toute une gamme symbolique des couleurs que le peuple connaît bien. A côté de la *Clef des Songes* et du *Langage des Fleurs*, on rencontre souvent un *Langage des Couleurs*. Ces petits opuscules, que le psychologue aurait tort de dédaigner, nous apprennent des tas de choses intéressantes : nous y lisons que le *blanc* signifie innocence, virginité ; le *vert*, espérance, confiance ; le *bleu*, fidélité dans les affections, idéalisme, tendresse ; le *mauve*, mélancolie, résignation ; le *rouge*, passion violente, orgueil, domi-

nation, etc., cela continue pendant quelques pages. Et tous ces petits livres, à part quelques légères variantes, montrent, quant à l'essentiel, un accord que nous pouvons opposer à l'individualisme extrême présenté par les phénomènes d'audition colorée. Non seulement ils sont d'accord entre eux, mais ils le sont encore avec les usages consacrés, dans une société qui habille de blanc les premières communiantes et les jeunes fiancées, de rouge les magistrats supérieurs, et chamarre d'or et d'argent l'uniforme de ses soldats.

Ce Symbolisme des couleurs est, au reste, vieux comme le monde. Guyau le remarque dans un passage des *Problèmes de l'Esthétique contemporaine* : « Une simple couleur est déjà expressive. Ce n'est pas sans raison que les rhapsodes qui chantaient *l'Illiade* s'habillaient de rouge, en souvenir des batailles sanglantes chantées par le poète ; au contraire, ceux qui déclamaient l'Odyssée, portaient des tuniques bleues, couleur plus pacifique, symbole de la mer, où erra si longtemps Ulysse. Qui pourrait se représenter, fait observer M. Fechner, Méphistophélès, cet habitant du feu éternel, vêtu d'azur, la couleur du ciel, ou un berger d'idylle drapé dans un manteau rouge ? Entre les perceptions de la vue et les pensées, il existe une secrète harmonie que les poètes et les peintres ont toujours respectée. » (1)

On retrouve ce Symbolisme dans toutes les religions. Il est dans les vieux rites de l'Inde védique, où les couleurs ont une grande influence, et correspondent aux signes astrals (2). Il est dans la Kabbale hébreue où chaque lettre du mot qui contient toute science, est affectée d'une couleur particulière, et nous le rencontrons encore, moins omnipotent, moins occulte, mais existant tout de même, dans le rituel catholique. La couleur du vêtement du prêtre, pendant les offices, est réglée d'après une symbolique particulière : noir, pour les petits deuils ; violets, pour les deuils pompeux ; blanc, pour les Fêtes de la Vierge ; rouge, pour celles du Sacré-Cœur ; or, pour celles du S^{t}-Sacrement, etc....

Quelle est la source de ce Symbolisme ? A quelles tendances profondes, à quelle disposition de notre organisme peut-il bien correspondre ?

---

(1) Guyau. *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, p. 70.

(2) *La Doctrine secrète*, traduction de Blavatsky, tome VI, p. 161. Librairie d'Art Indépendant.

Tout le monde est d'accord pour reconnaître qu'il existe, au point de vue physiologique et psychologique, des couleurs excitantes et des couleurs déprimantes. Le rouge est, de l'avis de tous, la teinte excitante par excellence, elle a été chez tous les peuples à peu près, la couleur de la guerre et du triomphe, mais l'excitation que sa vue amène chez les animaux, chez le taureau, par exemple, nous paraît le fait le plus typique.

Quant à démontrer scientifiquement cette propriété des couleurs, et à préciser jusqu'à quel point elles entraînent des modifications physiologiques, rien, semble-t-il, n'est plus difficile. Nous avons, dans un chapitre précédent, montré tout ce qu'il y a de hasardeux et de douteux dans les expériences tentées par Féré pour établir une gamme dynamogénique des couleurs.

La constatation des médecins, que certaines couleurs (le vert, par exemple) sont reposantes pour la vue, alors que d'autres (le rouge) sont fatigantes, est intéressante certes, mais manque de la précision rigoureuse nécessaire à une mesure scientifique. De même, nous ne pouvons tirer de conclusions précises de ce que le Dr Foveau de Courmelles appelle, avec un peu d'emphase, *La Chromothérapie,* c'est-à-dire l'emploi des couleurs excitantes ou déprimantes pour modifier l'état psychique des aliénés (1).

Il est universellement admis que la contemplation prolongée d'une couleur ou d'une autre a un retentissement sur l'état psychique, mais il est à peu près impossible de déterminer précisément si la couleur agit par l'influence physique qu'elle a sur l'organisme, ou par les idées qui s'y rattachent et les souvenirs qu'elle peut éveiller en l'esprit du contemplateur. La question est insoluble.

Quoi qu'il en soit, ce Symbolisme existe, et nous le rencontrons fréquemment dans la Poésie et l'Art contemporains. Que cherchaient les poètes nouveaux, sinon à exprimer leurs émotions d'une manière neuve et originale ? Remplacer l'adjectif banal et abstrait par un adjectif de couleur, c'était une trouvaille, et ils en usèrent jusqu'à la satiété. Leur langage des couleurs est, comme il convient, un peu plus compliqué que celui qu'on trouve chez le libraire des faubourgs, mais le fond est identique. Les impressions générales consacrées par l'usage, la Poésie les respecte et les utilise.

---

(1) Dr Foveau de Courmelles. *La Chronique Médicale,* 1er Avril 1919.

Ce mode d'expression, nous l'avons trouvé déjà chez Musset, et surtout chez Hugo, mais il était accidentel et à peu près spontané ; chez les contemporains, cela devient un procédé courant.

Vers 1850, Barbey d'Aurevilly l'employait dans une pièce intitulée : *Les yeux caméléons*. Le poète vieilli a cru voir, assise à son chevet, l'Insomnie « aux yeux pâles », et il se rappelle le temps de sa jeunesse où cette insomnie avait « des yeux caméléons ».

« O pâles yeux ! vous aviez alors des nuances d'arc-en-ciel et d'aurores, quand vous m'apportiez, dans le jais des nuits, l'émeraude de la verte espérance, les jalouses tendresses de l'azur, et la pluie de rubis de l'amour en flammes ! » (1)

Rimbaud, chez qui de tels modes d'expression sont habituels, en donne un exemple caractéristique dans une pièce fameuse : *Les chercheuses de poux* :

..... Quand le front de l'enfant plein de rouges tourmentes,
Implore l'essaim blanc des rêves indistincts.....

Mais l'œuvre type, où ce procédé artistique règne en maître, où il s'impose, où on ne voit pour ainsi dire que lui, ce sont les *Serres chaudes* de Maeterlinck (2). Il semble que ce recueil soit, ou le résultat d'une gageure, ou l'application stricte d'un système. On peut ouvrir le livre au hasard, on est toujours sûr de rencontrer un exemple de symbolisme des couleurs.

Nous citerons seulement quelques vers, pris des pièces les plus caractéristiques :

ORAISON

Ayez pitié de mon absence,
Au seuil de mes intentions
Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions

. . . . . .
Et tandis que mon cœur expire
Les bulles des songes lilas, — etc...

Voici de la mélancolie peinte en bleu :

SERRE D'ENNUI

O cet ennui bleu dans le cœur !
Avec la vision meilleure

(1) Barbey d'Aurevilly. *Rythmes oubliés*. Lemerre, édit., 1909, p. 123.
(2) Maurice Maeterlinck. *Serres chaudes*. 1890. Bruxelles.

Dans le clair de lune qui pleure
De mes rêves bleus de langueur !

Cet ennui bleu comme la serre....

et les couleurs se combinent en d'étranges tableaux tout abstraits :

.... Sous les ténèbres de leur deuil
Je vois s'emmêler les blessures
Des glaives bleus de mes luxures
Dans les chairs rouges de l'orgueil.
(*Tentations*).

ou encore :

.... Mes doigts aux pâles indolences
Elèvent en vain, chaque soir,
Les cloches vertes de l'espoir
Sur l'herbe mauve des absences....
(*Ame chaude*).

Parfois, le tableau allégorique se précise davantage, d'étranges animaux y évoluent, mais la couleur reste le mode d'expression par excellence, ainsi dans :

CHASSES LASSES

.... J'entrevois d'immobiles chasses
Sous les fouets bleus des souvenirs,
Et les chiens secrets des désirs
Passent le long des pistes lasses.

A travers de tièdes forêts
Je vois les meutes de mes songes,
Et vers les cerfs blancs des mensonges
Les jaunes flèches des regrets....

Ailleurs, le poète parle des « chiens jaunes de ses péchés ». Dans l'*Oraison nocturne,* nous trouvons « des désirs aux horizons verts » et « les mauvaises tentations noires ». L'*Ame de Serre* voudrait atteindre

Les ombelles autrefois roses
De tous mes songes entr'ouverts.

Il faudrait citer tout le livre.

Sur une œuvre aussi caractéristique, il nous a paru curieux de tenter une espèce de classement, d'essayer de dresser une liste des couleurs et des sentiments que le poète leur fait exprimer. Cela n'est point très difficile, et on obtient un résultat qui montre bien

ce qu'il y a de fixé et de systématisé dans ces modes d'expressions. Nous donnons ici l'essentiel de ces observations :

Blanc	L'impuissance, l'inaction, le néant.
Bleu	Les souvenirs mélancoliques, les regrets, les songeries tristes et vagues.
Vert	Les désirs, les espoirs.
Rouge	L'orgueil, la violence, la haine, en général toute action ou tout sentiment violents.
Mauve et *Violet*	Les rêves.
Noir	Le mal.

Qu'on ne se trompe point sur la signification d'un tel tableau. Nous ne prétendons pas que Maeterlinck en ait dressé un de ce genre avant d'écrire *Les Serres chaudes*, ce serait puéril ; mais nous prétendons prouver que le poète n'a point employé symboliquement les couleurs au hasard, au gré de sa fantaisie ou de ses impressions particulières. Ces emplois correspondent absolument, et c'est ce que nous voulions montrer, au langage des couleurs admis par tout le monde.

Ayant étudié ce qui nous semblait une œuvre-type, nous laisserons au lecteur le soin de rechercher et de comparer des exemples d'un symbolisme analogues, existant chez le grand nombre des poètes contemporains. Nous nous contenterons de citer quelques noms.

On remarquera que le Symbolisme des couleurs employé par Maeterlinck étant en accord avec celui reconnu de tous, de même les correspondances des sentiments et des couleurs se présentent à peu près identiques chez tous les poètes.

Albert Samain, qui use fréquemment de ce procédé, dira :

> ... En robe d'héliotrope, et sa pensée aux doigts,
> Le Rêve passe, la ceinture dénouée...
> (*Even Tide*) (1)

Dans la pièce intitulée *Une*, du même recueil, il dit de la femme :

> Et le péché mortel aux âcres floraisons
> De sa chair vénéneuse en parfums noirs transpire.

(1) Albert Samain. *Au Jardin de l'Infante*, 1893.

La première des pièces de la suite de poèmes : *Luxure,* dont le sujet est une heure d'amour triste à l'automne, s'appelle : *Chanson violette.*

Rodenbach, dans les poèmes intitulés : *Cloches du Dimanche* (1), nous offre quelques exemples caractéristiques :

> Dimanche, un pâle ennui d'âme, un désœuvrement
> De doigts inoccupés tapotant sourdement
> Les vitres. . . . . .

Ce Dimanche, le poète le définit :

> Ce jour de demi-deuil aux couleurs trop calmées

où, dans la pièce II :

> Un jour vide, un jour triste, un jour pâle, un jour nu
> . . . . . .
> Où l'on s'ennuie, où l'on se semble revenu
> D'un beau voyage en un pays de gaîté verte.....

et la couleur sous laquelle lui apparaît un tel jour, il la précise dans les vers suivants :

> Naguère, ô jour pensif qui pour mes yeux d'enfance
> Apparaissait sous la forme d'une nuance,
> Je le voyais d'un *pâle et triste violet,*
> Le violet du demi-deuil et des évêques,
> Le violet des chasubles du temps pascal.

Et plus loin, il dira :

> Impression d'un blanc bouquet mélancolique
> Qui meurt. . . . . .

Ainsi, pour Rodenbach, le Dimanche mélancolique est symbolisé par les deux teintes blanc et violet ; cela est en parfait accord avec le Symbolisme de Maeterlinck, comme avec celui du langage populaire qui fait de ces deux couleurs des emblèmes de demi-deuil.

Des exemples encore, des exemples, toujours chez les poètes vivants : Gustave Kahn, dans les *Palais Nomades,* parle du « blanc chagrin qui va de son masque à la terre ».

---

(1) Rodenbach. *Le Règne du Silence,* 1891. Charpentier, édit.

Une pièce de S[t]-Pol Roux : *Arc-en-ciel,* est un modèle de symbolisme des couleurs. Les sept maîtresses du poète, vêtues de robes de nuances différentes, sont interrogées par ses sept disciples qui leur demandent : « Que vous semble notre maître ? » — Les réponses sont dans un rapport curieux avec la couleur des robes :

Mes maîtresses de répondre,
celle à la robe violette :
— Un morose !
celle à la robe indigo :
— Un naïf !
celle à la robe bleue :
— Un sage !
celle à la robe verte :
— Un drôle !
celle à la robe jaune :
— Un sganarelle !
celle à la robe orangée :
— Un malin !
celle à la robe rouge :
— Un fol !

Le procédé est toujours le même, et nous arrêtons là une énumération qu'on pourrait allonger à loisir.

Mais, ce n'est pas tout. Si l'on peut affirmer qu'il est possible d'attacher à chaque couleur un certain état affectif qu'elle symbolise, on peut faire la même constatation sur des sons, et même sur des odeurs ou des saveurs.

Le son de la grosse caisse et celui du violon semblent, en effet, devoir provoquer des émotions radicalement différentes. L'odeur du musc et celle du foin coupé doivent amener des impressions et des sentiments divers.

Or, nos états affectifs, encore que très complexes et multiples, se reproduisent tout de même fréquemment identiques, et peuvent résulter de sensations de qualité différente. Wundt a fort bien jugé que là était la base essentielle de toutes les correspondances — dites sensorielles — dont nous usons dans le langage. Il écrit : « Des tons graves nous semblent conformes aux couleurs foncées et au noir ; des tons élevés, aux couleurs claires et au blanc. Par exemple, le son aigu de la trompette et le jaune ou le rouge clair, ces couleurs de la série excitante, se correspondent ; de même, d'autre part, le timbre sourd, amorti, correspond au bleu calmant. Quand nous distinguons des couleurs *froides* et des cou-

leurs *chaudes,* quand nous parlons de ton *aigu,* de couleur *saturée,* etc., nous faisons involontairement des comparaisons analogues entre les sens supérieurs et les sens inférieurs. Probablement, toutes ces analogies de la sensation reposent uniquement sur l'affinité des sentiments qui lui servent de base. Le ton grave, considéré comme sensation pure, ne présente aucune espèce de relation avec la couleur sombre ; mais, puisque tous les deux expriment le même sérieux de sentiment, nous faisons cette application aux sensations qui nous semblent analogues. » (1)

D'autre part, dans la nature, nous percevons à la fois des sensations visuelles, auditives, olfactives, nous les percevons en bloc, sans que l'esprit s'arrête à les analyser. Un ensemble de perceptions de qualités sensorielles différentes détermine un certain état affectif ; des perceptions d'une seule nature peuvent suffire pour amener ce même état, en réveillant le souvenir synthétique de tout l'ensemble. Souriau a très bien compris la possibilité de cette évocation de tout un groupe de sensations diverses par des sensations d'une seule qualité, mais il limite son observation à ce qu'il appelle les sensations inférieures : « Les odeurs et, en général, les sensations inférieures, doivent sans doute leur valeur suggestive particulière, à ce que presque jamais elles ne sont perçues à part ; elles appellent nécessairement à leur suite, comme leur complément, les perceptions supérieures auxquelles elles étaient associées..... » (2)

Un quelconque état affectif peut donc être amené par un ensemble de sensations de toutes qualités, ou par des sensations d'une seule nature ; par conséquent, des perceptions visuelles peuvent avoir sur l'état psychique la même influence que des perceptions auditives, et vice versa.

Un clairvoyant éprouve à revoir, après une longue absence, une personne aimée, une émotion joyeuse ; un aveugle éprouvera cette même émotion en entendant la voix de l'ami retrouvé.

Une couleur et un son peuvent exprimer le même état affectif, on dit alors qu'ils sont en correspondance.

Sully-Prud'homme, reconnaissant cette communauté affective, écrit : « Or, les sensations d'espèces différentes, celles de la vue et de l'ouïe, peuvent affecter l'âme d'un même sentiment doux et vio-

---

(1) W. Wundt. *Eléments de Psychologie physiologique*, trad. Renouvier, 1886. Alcan, édit., t. I, p. 551.

(2) Souriau. *La Suggestion dans l'Art*, 1893. Alcan, édit., p. 219 (note).

lent. Ainsi, tel paysage, telle statue, telle mélodie, causeront au public une même impression morale, et l'écrivain qui s'en fait l'interprète auprès de lui, la traduira par un seul et même mot, douceur, par exemple, sans qu'il comprenne toujours pour cela, non plus que ses lecteurs, ce qui est proprement pictural, sculptural ou musical dans cette triple et commune expression. » (1)

Cette unique expression commune à plusieurs sensations, on la retrouve dans le langage courant comme dans la littérature. Sully-Prud'homme l'y note, et son livre contient un tableau des adjectifs qui servent à qualifier des sensations d'espèce différente. On dit, par exemple, une saveur aigre et un son aigre, un son criard et une couleur criarde, etc...

Ainsi s'apparentent à de très banales manières de parler, et se présentent fort simples ce que l'on a appelé les synesthésies, dans la poésie contemporaine ; ainsi entendait les correspondances, Baudelaire.

A la lumière de ces observations, le mode d'expression de vers, comme ceux-ci de Rodenbach, devient fort clair :

. . . . . Air aigrelet
Qui se traîne comme une vieille sous un châle,
Un air de demi-deuil, on dirait violet,
Qui se fane, à chaque instant un peu plus pâle.
(*Le soir dans les vitres*)

Très souvent, dans l'œuvre de Rodenbach, nous trouvons ce même rapprochement de musique et de couleurs :

Il flotte une musique éteinte en de certaines
Chambres, une musique aux tristesses lointaines
Qui s'apparie à la couleur des meubles vieux.....
(*Du Silence*)

Albert Samain, qui semble avoir pour la musique un goût particulier, ne manquera pas d'utiliser ces correspondances :

Dans un parfum d'héliotrope diaphane
Elle mourait, fixant les voiles sur la mer,
Elle mourait, parmi l'automne.... vers l'hiver....

Et c'était comme une musique qui se fane.
(*Keepsake*)

---

(1) Sully-Prud'homme. *L'expression dans les Beaux-Arts*, 1883, p. 31.

Mais, aux couleurs et aux sons, Samain ajoute encore les parfums et, dans *Heures d'été,* il dit à la bien-aimée :

.... Et ton nez irrité respire
Dans l'étouffement des odeurs
Des fêtes sanglantes d'empire !

Ces parfums que Baudelaire avait mis en valeur, Francis Poictevin leur fera une grande place, et associera lui aussi les sensations de qualités diverses. Il définit ainsi l'impression que lui donne un scherzo de Schumann : « Dans le scherzo en ré mineur de Schumann, une douceur natale exhalée de ces volubilis. » (*Ombres,* 1894).

Dans une des plus intéressantes pièces des *Paysages introspectifs* (1), intitulée *Tout sentir*, Tancrède de Visan chante tous les parfums et, naturellement, il établit des correspondances entre les perceptions olfactives et les couleurs :

.... Plus près de nous, suavités moins frénétiques
Des glycines, et des nymphéas aquatiques
Dont le cœur blanc enamouré surgit de l'eau,
Dans l'immobilité funèbre d'un flambeau ;
Pyrotechnique élan des œillets écarlates,
Dont les sachets d'odeurs dans la nuit chaude éclatent ;
Torrent de bleus, ruisseaux lilas, océans clairs
Desquels évaporés, l'âme cotonne l'air.....

Alors que de tels modes d'expression étaient si commodes à expliquer par l'analyse impartiale des textes et quelques observations d'ordre général, on peut se demander comment il se fit qu'on chercha si loin, et qu'on essaya d'invoquer des phénomènes d'audition colorée, là où vraiment ils n'avaient que faire ?

Il faut remarquer d'abord que cette explication, applicable à un procédé littéraire, l'est également à huit sur dix des cas dits d'audition colorée. L'ayant dédaignée pour ceux-ci, on ne pouvait l'admettre pour la poésie. Puis, et c'est là l'essentiel, dominé par l'idée de l'importance primordiale de la qualité des sensations, on envisageait le problème à l'envers.

Au lieu de considérer l'état affectif dans son ensemble, et ensuite les sensations de qualités diverses qui pouvaient l'amener, on

(1) Tancrède de Visan. *Paysages introspectifs,* précédés d'un *Essai sur le Symbolisme,* 1904. Jouve, édit.

partait de la diversité de ces sensations, l'on disait : « Comment se fait-il que deux sensations d'espèces différentes puissent se rapprocher l'une de l'autre ? », et l'on cherchait le rapport dans la nature même des sensations, alors qu'il aurait fallu le chercher dans l'esprit et son activité.

Il y a une « association affective » : et toutes les manifestations de la Correspondance des Arts ne sauraient avoir d'autre base. Ce lien affectif qui rattache une idée à l'autre, est indépendant de l'élément sensoriel contenu dans ces idées, il les unit sans que la perception qui les a fournies entre pour rien en ligne de compte. L'association affective s'applique au rapprochement de données sensorielles de qualités différentes, mais elle n'est pas exclusive à cette forme de correspondance ; les idées de couleur s'associent avec les idées de son, grâce à la communauté de l'élément affectif, mais, de la même manière, les idées de couleur peuvent s'associer à d'autres idées de couleur : il n'y a pas un mécanisme spécial.

En définitive, c'est donc Ribot qui, employant ce terme d'association affective, avait le mieux compris les Correspondances artistiques et les phénomènes de synesthésie. On peut regretter seulement qu'il n'ait pas suffisamment développé sa théorie, et surtout, qu'influencé par l'allure un peu déconcertante des phénomènes d'audition colorée, et les études qu'on en avait faites, il ait cru devoir couper court aux explications en disant : « Ajoutons, sans insister, que ces manifestations anormales de l'imagination créatrice sont du ressort de la pathologie, plus que de la psychologie. » (1)

Ce qu'il y a d'arbitraire dans une telle conclusion est manifeste. Nous ne prétendons pas dire que les synesthésies soient toujours un phénomène normal, mais il est plus audacieux encore de prétendre qu'elles sont toujours pathologiques. Ce n'est là, en fait, qu'une question de degré, car il n'y a pas une barrière séparant le normal du pathologique : un même fait peut être les deux, suivant la forme qu'il affecte.

La synesthésie, expression d'un rapprochement affectif entre deux données sensorielles de qualité différente est, nous l'avons vu, un fait courant, presque banal. Que l'association devienne automatique, s'impose intensément à l'esprit et l'obsède, que le

---

(1) Ribot. *L'Imagination créatrice*, 1900. Alcan, édit., p. 33.

deuxième terme de l'association s'extériorise sous forme hallucinatoire, nous rangerons, avec Ribot, la synesthésie dans le domaine pathologique.

Mais, nous l'avons vu, de telles formes sont rares, celles que nous rencontrons dans la littérature ne sont que des manières neuves d'exprimer des états émotionnels, procédés conscients et volontaires qui ne relèvent guère de la pathologie.

X

Les correspondances affectives se compliquent et s'intellectualisent. — Une « transposition » : *Le Carnaval de Schumann,* par M. Fernand Gregh. — Les synesthésies métaphores : *L'Œil goinfre,* de Saint-Pol Roux.

Rapprocher l'une de l'autre des sensations correspondant par l'élément affectif est, nous l'avons vu, un fait courant dans la poésie, mais parfois le procédé se complique. A la correspondance affective, se mêlent des rapprochements tout intellectuels, et cela devient un exercice d'esprit. De ce nombre sont les transpositions d'un art dans un autre. Chercher à transposer en poésie un tableau ou une symphonie, constitue évidemment un travail intellectuel. Au reste, ces « transpositions » se réduisent à quelque chose d'assez simple psychologiquement, et ne présentent rien de bien extraordinaire. Tout tableau, toute musique, suggère à l'esprit de celui qui en jouit, une rêverie plus ou moins vague : faire un effort pour préciser cette rêverie et l'écrire en forme poétique, voilà tout le procédé de l'artiste. Evidemment, l'élément affectif est l'essentiel en un pareil travail, c'est la tonalité émotionnelle qui guide l'imagination du poète, mais à côté, bien des rapprochements secondaires de forme, d'apparence, etc., sont utilisés également en vue d'un effet plus total.

Ces transpositions sont une forme particulière de la Correspondance des Arts, forme très conventionnelle, dont Gautier donna un modèle dans la *Symphonie en blanc majeur.* Elles sont fréquentes chez les poètes actuels, qui y ont vu une source d'originalité. L'un d'eux, M. Fernand Gregh, m'écrit : « La Correspondance des Arts, dont j'ai donné, pour ma modeste part, un exemple dans une transposition en vers du *Carnaval de Schumann* (*Chaîne éternelle*), n'est, tout bien considéré, qu'un procédé d'art. »

Le poème en question (1) constitue, en effet, un exemple parfait de ce qu'on peut appeler « transposition artistique ». Le titre est déjà significatif :

CARNAVAL

Variations sur le Carnaval de Schumann (op. 9),

et une note préliminaire nous avertit des intentions de l'auteur :

« Le *Carnaval,* publié d'abord dans la Revue de Paris du 15 février 1909, y était accompagné de cette note : « Dans ces *Variations sur le Carnaval de Schumann,* l'auteur a tenté ce que Théophile Gautier, par une formule bien connue, définissait « une transposition d'art ». Chacun des poèmes qu'on va lire correspond à un morceau du célèbre Carnaval, portant le même titre. Le poète a respecté l'ordre des morceaux. Il a d'ailleurs essayé d'en donner moins le commentaire littéral que l'équivalent poétique, avec toute la liberté fantaisiste, voire même anachronique çà et là, qu'implique cette transposition ».

Chaque poème porte un des titres de Schumann, et, au-dessous, les premières mesures du passage musical. Il semble que ce titre ait eu sur la direction de la pensée du poète, une influence capitale, concurremment à l'indication du mouvement général de la pièce, qui n'est jamais oublié : Andante, Vivo, Presto, etc....

La 1re pièce s'intitule : *Préambule* (quasi maestoso), et M. Gregh traduit :

Holà, badauds ! place au cortège
Du très haut seigneur Carnaval,
Qu'un gros bouffon à cheval,
Lance au poing, entoure et protège....

Dans ce cortège, le poète, insoucieux, comme il le dit, d'anachronisme, voit Shakespeare, Henri Heine, Hugo et ses contemporains :

Gautier passe et fredonne encor
L'air du Carnaval de Venise ;
Banville, glabre, fraternise
Avec Scaramouche et Lindor....

On le voit, c'est d'après leurs œuvres que Fernand Gregh donne une attitude aux poètes. Littérateur, il est dominé par des préoccupations de littérature et, plusieurs fois, dans la musique de Schumann, il retrouvera des souvenirs d'œuvres poétiques qu'elle lui

(1) F. Gregh. *Chaîne éternelle,* 1910. Paris, Fasquelle, édit.

paraît évoquer, — encore que le compositeur, mort en 1856, les ait fatalement ignorées.

Caractéristiques, à ce point de vue, sont les pièces IX et X.

La première s'intitule : *Sphinx,* et « transpose » un étrange morceau de Schumann, qui, de toute évidence, a voulu indiquer le passage de trois masques énigmatiques, — et le sonnet de Gregh reconnaît ce qui se cache sous la triple énigme :

Trois beaux Sphinx aux fiers nonchaloirs,
Qu'on sent pleins du mépris des poses,
En leurs doigts pâlis de névroses
Elèvent de sombres miroirs....

. . . . . .

Et ces trois beaux Sphinx, qu'un poète
Seul a reconnus dans la fête,
Sont trois sonnets de Mallarmé.

Plus curieuse encore est la pièce X, intitulée : *Lettres dansantes,* et qui transpose un presto gai, vif, bien rythmé. En épigraphe, le poète a mis le premier vers du *Sonnet des Voyelles,* et, voici la danse :

A noir, E blanc, I rouge, U vert
S'élancent, la main dans la main,
Et pour leur frayer un chemin
Le flot du peuple s'est ouvert....

. . . . . .

U vert lève les bras aux cieux
En un geste bouffon d'effroi ;
E blanc fait, replié sur soi
Un éternel saut périlleux....

Ainsi, les souvenirs littéraires sont la matière essentielle de la plupart de ces transpositions. Nous les retrouvons dans les pièces qui sont des portraits : Pierrot, Arlequin, Eusébius, Florestan, Estrella. Seulement, ils nous étonnent moins parce qu'ils sont plus classiques, et qu'il nous paraît possible que de telles réminiscences aient également passé en l'esprit de Schumann.

Le Moderato en mineur, qui s'appelle *Pierrot,* guide évidemment l'imagination du poète et lui fait décrire un « Pierrot » un peu mélancolique :

Pierrot ?... Non : der arme Pater,
L'air gauche en sa pâle tunique
Et qu'on reconnaît germanique
Plus qu'Italien, à cet air.

. . . . . .
Blanc cousin de Gaspard Hauser
. . . . . .
Il risque une gambade brève ;
Puis, soudain repris de langueur,
Des sanglots syncopés au cœur
Il rêve ! Il rêve ! Il rêve ! Il rêve !

Dans bien des pièces, le titre et le mouvement de la musique suffisent à justifier le tableau évoqué. Il en est ainsi dans le prestissimo *Papillons,* ou dans le vivo *Coquette,* où l'on voit :

.... l'Eternel féminin
Qui s'avance, éventail en main....

Dans la *Valse noble,* où :

.... Au son d'une valse éclatante
Un beau couple s'est élancé.

Quelquefois même, c'est le titre seul qui sert de thème à l'expression poétique. Ainsi, *Réplique,* qui tient en deux vers :

Poursuivez son œil, il vous fuit,
Fuyez son œil, il vous poursuit.

et surtout *Pause,* un vivo qui pourrait bien marquer un arrêt dans la danse et les cris joyeux, et que le poète traduit :

Ici Schumann mit une pause,
Et le poète se repose....

Dans une telle transposition, il n'y a rien de spontané : c'est une rêverie sur thèmes musicaux avec, pour guide de la pensée, des titres. On y retrouve les souvenirs littéraires qui meublent l'esprit du poète, et l'on y sent parfois l'effort fait pour traduire en une image ou une idée, l'émotion donnée par la musique.

M. Fernand Gregh a fait de la Correspondance des Arts un procédé artistique. Par delà la sensibilité Baudelairienne et les théories scientifico-philosophiques de René Ghil, il rejoint Gautier, dont il semble être le descendant direct, encore que sa forme de transposition soit autrement précise et définie que celle qui apparaît dans la *Symphonie en Blanc majeur.* Signe des temps, le même procédé s'est, en évoluant, systématisé et précisé dans les détails.

L'exemple que nous venons d'observer est un des meilleurs qui

se puisse trouver, mais, chez peu de poètes, les « transpositions » prennent ainsi une forme générale et d'ensemble. Chez beaucoup, en revanche, nous trouvons des transpositions qui se réduisent à une simple métaphore.

Ce sont tantôt des transpositions des données d'un sens en données d'un autre sens ; le plus souvent des transpositions d'un art dans un art voisin. C'est ainsi que Paul Fort écrira :

« .... Les cinq tours du clocher m'ont ravi dix minutes que loin de regretter, j'eusse bien allongées, mais l'église est gothique, et cet art m'est un luth si doux qu'en sa musique il fallut me plonger. » (*Pontoise ou la Folle Journée — Ballades françaises, XI^e Série*).

M. Segalen, dans son article déjà cité, prétend que la synesthésie, dans la poésie actuelle, n'est rien de plus qu'un trope nouveau qu'il définit : « ..... manière de parler plus vive, destinée soit à rendre sensible l'idée au moyen d'une image, d'une comparaison, soit à frapper davantage l'attention par sa justesse ou son originalité. » (1)

Une forme nouvelle de métaphore, une « synesthésie figure », c'est à cela que, pour beaucoup de poètes contemporains, se réduit la Correspondance des Arts. L'œuvre de S^t-Pol Roux, le grand chercheur de métaphores inédites, nous offre de nombreux exemples de ce genre de transpositions. Nous nous arrêterons un instant sur une pièce des plus curieuses à ce point de vue : *l'Œil goinfre* (2).

Dans ce poème en prose, le poète a imaginé de décrire les paysages traversés durant un voyage de Marseille à Paris, en les comparant à un repas pantagruélique pour l'œil, et en identifiant chaque chose aperçue à un mets quelconque. En dehors de toute appréciation littéraire, nous voyons dans ce poème en prose un curieux effort d'imagination, car là, rien n'est spontané, tout est voulu, cherché.

Dès le début, on pense à quelque gageure que le poète aurait acceptée : « Mon œil en pêle-mêle s'offre d'énormes et mobiles noces de Gamache, servies par des majordomes à casquette laurée d'argent et d'or, à l'accent qui chromatise de l'ail au saucisson, du

(1) V. Segalen. *Les Synesthésies et l'Ecole symboliste.* Mercure de France, Avril 1902.

(2) S^t-Pol Roux. *Les Reposoirs de la Procession*, tome II, *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, 1888-1904, — 1904, édit. Mercure de France.

saucisson au berlingot, du berlingot au nougat, du nougat au guignol, du guignol à telles autres singularités consécutives. »

Et voici un aperçu du menu :

« Apéritif glauque de la Méditerranée.

» Huîtres, palourdes, moules, prairies que sont les vieilles monnaies de pluie aux goussets du sol.

» Hors-d'œuvre : ces crevettes des champs, les sauterelles ; ces bigorneaux des buissons, les escargots ; papillons, scarabées.

» En guise de rissoles, les tas de foins où se blotissent les poussins.

» Pâtés de foie gras : les moulins à vent.

. . . . . .

» Pour bouchées de pain, les meules éparses.

» Pour coupes, les bassins, les citernes, les puits.

. . . . . .

» Et quelle orgie de boissons !

» Vins rouges et ors des plongeons solaires dans l'onde, vins blancs secs des torrents, chablis des ruisselets, lampées beaune et pomard des trèfles en fleur et des coquelicots..... »

Cela continue ainsi, par une suite de comparaisons suant l'artifice et la recherche :

« ..... et gloutonnons l'éparpillé dessert des alentours : joailleries et pendeloques des treilles et des vergers, sourires de jeunes filles accoudées aux barrières, agitant le nid à baisers de leur main ; chaînes de montre, colliers, médailles sur les gorges, les cous, les ventres qui passent.....

. . . . . .

» Enfin, la tasse de café des tunnels, que suit le cognac brusque du vif soleil, tout à coup reparu ».

Evidemment, même les esprits les plus prévenus ne sauraient parler ici de Correspondances sensorielles, on ne peut parler davantage de communauté du retentissement affectif : il n'y a pas, sur cent mille, un individu pour qui l'impression éprouvée, en regardant de la portière d'un wagon une femme qui sourit, soit analogue à celle que lui donne un dessert, savouré après un bon dîner. M. St-Pol Roux lui-même n'a pas senti spontanément de telles analogies, son travail d'invention consiste évidemment à placer sous les différents articles d'un menu des détails du paysage transformés, le mieux possible, en matières gustatives. La plus

infime ressemblance de forme, de couleur, est utilisée en ces rapprochements tout arbitraires.

Cela, au reste, ne se borne pas au goût, l'ouïe a sa part, et le procédé de composition reste identique :

« Disons que, fréquemment, le balthazar fut en musique. Dame l'Oreille, convive un peu, caragolant tout près du prince l'Œil, amphytrion.

» Non loin de Tarascon, le mistral ordonnant sa formidable sarabande, l'archet des branches racla le violoncelle des troncs, les persiennes des logis s'agitèrent en accordéons, les enseignes commerciales cymbalisèrent, les tuyaux des gouttières et des cheminées s'avalèrent et se vomirent en coulisses de trombone.

» De plus, nombreuses fois, ce fut un chahut de piano fantastique, chambardé par un train de marchandises aux wagons découverts se suivant, l'un plein de chaux, l'autre de charbon, gigantesque clavier.

« Et le bruit de fourchette des petits oiseaux !
Et les coups de sifflet ! . . . . . »

Chercher des comparaisons neuves et introduire une unité dans la pièce, en posant d'avance que ces comparaisons seront tirées soit du goût, soit d'un autre sens, toujours le même, voilà le procédé poétique qui produit de telles œuvres.

Il n'y a même pas ici l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, seulement une transposition de perception, rien de plus.

Cette forme métaphorique, bien des poètes l'emploieront, mais à dose plus légère, et discrètement, de ci, de là. Alexandre Mercereau, dans les *Contes des Ténèbres,* écrit : « Dans les plats d'or, un orchestre merveilleux de victuailles promettait à mon estomac la plus belle symphonie du monde..... Les fruits, ah ! quel poème délicieux ! Ne naissent-ils point d'un chant de violons ? »

(*Mon père,* p. 164-165).

Quelquefois, le procédé de transposition rentre tout à fait dans la catégorie indiquée par Ségalen, c'est une image plus vive pour traduire la pensée ou l'émotion, pour mieux mettre en relief l'élément affectif.

Ainsi, dans une pièce intitulée : *Palais* (1), Guillaume Appolinaire suppose un festin de rêve où la dame Rosemonde, en com-

(1) Guillaume Appolinaire. *Alcools,* 1913. Mercure de France, édit., in-18.

pagnie d'un vieux monarque, fait un repas de ses pensées et de son âme.

Voici la fin de ce repas :

Puis les marmitons apportèrent les viandes
Des rôtis de pensées mortes en mon cerveau
Mes beaux rêves morts-nés en tranches bien saignantes
Et mes souvenirs faisandés en godiveaux.

Or ces pensées mortes depuis des millénaires
Avaient le fade goût des grands mamouths gelés
Les os ou songes creux venaient des ossuaires
En danse macabre aux plis de mon cervelet....

Mais, dans le même recueil, le poète emploiera la « synesthésie-figure » avec des rapprochements tout extérieurs, il traduit l'allure et le bruit des tramways, le soir, par cette image :

.... Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
Des rails, leur folie de machine.
(*Chanson du Mal Aimé*).

Une manière nouvelle de parler, c'est ainsi qu'il faut définir la Correspondance des Arts sous cette dernière forme, qui est, sans nul doute, à la fois la plus artificielle et la plus employée. Rapporter à l'oreille ce que l'on a coutume de considérer comme visuel, ou au goût ce qui d'ordinaire est du domaine de l'ouïe, sembla une innovation merveilleuse à des poètes avides de nouveau.

Nous n'avons point à savoir ici quelle est la valeur littéraire de ces métaphores, nous nous sommes inquiétés seulement d'en indiquer le mécanisme.

La communauté du retentissement affectif peut demeurer comme base du rapprochement, ainsi chez Appolinaire, ou bien la comparaison peut être tout intellectuelle, appuyée sur les rapports les plus inattendus et les plus infimes de forme, de couleur, etc..., comme dans l'*Œil goinfre*.

Mais, en un cas comme dans l'autre, cette dernière forme de la Correspondance des Arts nous apparaît un travail de l'esprit, un fait essentiellement intellectuel. La sensation et le mode de perception n'y ont aucune part, c'est une utilisation des données sensorielles et de l'analyse par des esprits affamés de nouveauté.

CONCLUSION

La Correspondance des Arts a été, à juste titre, considérée par la critique, comme une des tendances capitales de la littérature actuelle. Malheureusement, cette constatation faite, les explications tentées ne firent montre que de la plus totale des incompréhensions ou du plus borné des partis-pris.

Nous avons vu comment, influencée par les études médicales sur les synesthésies, la critique n'hésita pas à ranger la Correspondance des Arts au nombre des symptômes névropathiques reconnus dans l'art contemporain.

Cette critique s'était trompée, nous avons essayé de le démontrer. Elle s'était trompée totalement, parce qu'elle avait mal posé le problème. Abusée par les mots, elle avait jugé que la Correspondance des Arts était le résultat d'une manière de sentir particulière, entendant par là la manière de percevoir les sensations. Or, il s'agissait, en réalité, d'une manière de penser, et surtout d'une manière de s'exprimer. Le sentiment, sans doute, y était pour beaucoup, si l'on entend par ce mot les états affectifs, mais la sensation elle-même n'y était pour rien.

La source profonde, la base psychologique véritable des Correspondances artistiques, c'est l'émotion amenée par les sensations, quelle que soit leur qualité. L'analyse ayant une fois relevé cette communauté d'un état affectif pour des sensations d'espèces différentes, on pouvait, dès lors, parler de Correspondances sensorielles, par suite, de Correspondance des Arts.

Sur cette base, que le langage populaire et des coutumes des plus anciennes reconnaissaient et admettaient, un mouvement artistique se développa.

Quant aux facteurs qui amenèrent l'éclosion du mouvement et son développement, nous les diviserions volontiers en deux catégories distinctes :

1° Facteurs individuels.

2° Facteurs sociaux.

Quand le Romantisme naquit dans la poésie française, il visait à

être une renaissance, une innovation. Les jeunes poètes, qui arboraient des gilets rouges et écrivaient des manifestes, voulaient faire du nouveau. Pour cela, ils s'évertuèrent à exprimer leurs pensées et leurs sentiments autrement que leurs devanciers, ils se laissèrent aller à la fantaisie de leur imagination; et des idées nées de sensations visuelles, auditives, olfactives même, se rencontrèrent dans leurs œuvres, s'appelèrent les unes les autres, s'associèrent, se remplacèrent, comme elles le faisaient en leur esprit, et cela si facilemeni, si naturellement, que ces poètes ne s'en aperçurent même pas, et qu'ils ne parlèrent jamais d'une Correspondance des Arts.

Mais, celle-ci deviendra consciente et voulue, du jour où le désir de renouveler la forme poétique atteindra son maximum d'acuité et sera la préoccupation unique.

Toute forme poétique, on ne saurait trop le répéter, n'est rien qu'une manière de s'exprimer. Gautier et ceux de sa génération voulaient que cette expression soit neuve, et ils firent appel aux arts avoisinants pour leur emprunter des thèmes, des procédés, mais surtout, et principalement, des mots.

Désir de nouveauté prenant conscience de lui-même et cherchant des procédés, tel était l'un des premiers facteurs qui amenèrent la Correspondance dans la Poésie.

Mais, la littérature romantique devait, par un autre côté, précipiter le mouvement, et l'incliner vers une forme qui semblait moins extérieure et moins superficielle. A la poésie descriptive ou dramatique qui avait presque rempli deux siècles, succède le lyrisme triomphant et débordant. Tout poète ne saurait parler que de lui-même, chacun s'analyse avec soin et tâche de décrire ses états émotionnels. Or, nous l'avons vu, à la formation de tels états concourent des sensations de toute nature. Le poète analyste s'en aperçoit, et il en fait un élément de sa description poétique. Il est certain que l'analyse de soi-même, demandée par la poésie lyrique, doit être pour quelque chose dans la prise de conscience d'une correspondance, mieux, d'une concomittance des sensations dans les états affectifs.

Là est peut être aussi, le point de départ initial de l'erreur qui fit considérer la Correspondance des Arts comme une manière de sentir spéciale. Le poète romantique n'aurait su parler d'idées, moins encore de modes d'expression : tout pour lui était sensibilité. Avoir découvert qu'il y a des rapports possibles entre les données senso-

rielles de qualités différentes, constituait, à son point de vue, une nouvelle forme de sensibilité.

Désir de nouveauté et influence du lyrisme romantique, semblent être les facteurs individuels qui contribuèrent à l'éclosion du mouvement.

Mais, comme toujours, l'individu n'eut que peu de part dans l'évolution de la tendance. Ce n'est pas dans l'activité d'esprit du poète qu'il faut chercher les motifs essentiels qui déterminèrent l'emploi constant des correspondances. Nous sommes menés par les circonstances, bien plus que nous ne les menons : or, ces circonstances devaient être particulièrement favorables au développement de la Correspondance des Arts.

Nous avons essayé, au long de ce travail, de marquer nettement les influences dirigeantes, nous les résumons ici :

Au premier rang, il faut considérer l'éternelle liaison de la poésie et de la musique, dont des théories comme celles de Condillac et de Spencer marquèrent toute la force, en rappelant la communauté d'origine. Dans toute poésie il y a de la musique, variez la dose et vous obtiendrez des poésies différentes. Chez les classiques, l'élément musical était mince, chez les romantiques, il augmente d'importance, les symbolistes le mettent au premier plan :

De la musique avant toute chose.....

Influence de Wagner, d'où sort, toute puissante, l'idée de synthèse qui domine toute la poésie d'hier et, il semble bien, toute celle d'aujourd'hui. Influence du Moyen-Age, qui se mêle à la précédente et agit parallèlement. Influence de Baudelaire enfin, de Baudelaire l'analyste raffiné, qui ne laisse perdre aucune perception, que la correspondance des données sensorielles frappe, et qui la formule sans paraître se douter que cette correspondance est dans son esprit qui tend à refaire des ensembles.

Mais, à ces influences particulières, une autre s'ajoute qui, pour nous, a place sur le même plan : c'est celle de la société et de la vie artistique du temps.

Nous avons essayé de montrer le caractèrs hétérogène des milieux artistiques durant l'époque qui suivit le Romantisme, et de déterminer quelle fut l'influence de ces milieux sur des imaginations ardentes de jeunes hommes, comme Gautier et ses contemporains.

Influence directrice de quelques personnalités marquantes, mais surtout, influence du mode de vie sociale et de l'ambiance artisti-

que, voilà les facteurs que les circonstances apportèrent dans le développement de la Correspondance des Arts.

Peut-être faut-il y ajouter l'influence des études et des théories scientifiques. Il est certain que les travaux des savants appelèrent l'attention des artistes et des poètes sur les Correspondances sensorielles, et il est probable que les observations faites sur la concordance des diverses sensations, contribuèrent à donner aux poètes l'illusion que les correspondances étaient une réalité objective, quelque chose existant en dehors d'eux-mêmes et de leur esprit.

Ainsi, se forma peu à peu le mouvement de Correspondance en poésie comme dans les autres arts.

A ce mouvement, les poètes donnèrent des formes différentes, suivant leur tempérament personnel, et peut-être, le moment de leur production.

Nous les pouvons diviser en trois catégories essentielles :

1° Ceux pour qui la Correspondance des Arts se réduit à un procédé nouveau, dû à des emprunts divers aux arts voisins. Nous rangeons ici, à une extrémité, Gautier, avec la *Symphonie en blanc majeur,* à l'autre, Fernand Gregh, avec les *Variations sur le Carnaval de Schumann.* Ceux-là font des *transpositions.*

2° Ceux qui présentent la Correspondance comme un fait de sensibilité et un champ nouveau pour l'analyse du poète. Là, Baudelaire est le grand maître. C'est cette forme que nous appellerons *correspondances* proprement dites.

3° Ceux qui construisent des théories des correspondances, les rattachant à des ensembles philosophiques et codifiant leurs emplois. Wagner en est un exemple typique, et M. René Ghil en est un autre. Il s'agit là de *systèmes artistiques* englobant la Correspondance des Arts.

Or, dans aucune de ces trois formes, nous ne sommes en présence de manifestations spontanées ou d'états sensitifs particuliers. Partout, nous retrouvons le travail de l'esprit, analyse et réflexion sur des données sensorielles. L'élément intéressant, pour une étude psychologique, c'est ce travail intellectuel et non point les données sensorielles.

Ainsi, en appliquant à des faits littéraires, c'est-à-dire à des manières de parler, une méthode de psychologie analytique, et en nous détachant de toutes les opinions littéraires et de tous les jugements de valeur qui s'opposent à l'objectivité, nous sommes par-

venus à considérer la question de la Correspondance des Arts sous un aspect nouveau.

La psychologie nous ayant montré le peu d'importance de la qualité sensorielle dans les formes supérieures de l'activité, nous avons posé le problème autrement qu'on ne l'avait fait. Nous avons cherché la genèse de la Correspondance des Arts, non dans le mode de perception des sensations, mais dans le mécanisme de l'esprit, dans l'activité mentale elle-même.

Nous nous sommes aperçus alors, que ces manières de parler, qui semblaient dénoter des sensibilités particulières et spéciales, étaient tout simplement dues : soit à des associations à base affective, non pas même automatiques et spontanées, mais voulues, soit à des rapprochements tout extérieurs et arbitraires, cherchés et trouvés par un effort de l'esprit.

Montrer qu'il y a dans la Correspondance des Arts, érigée en procédé artistique par les poètes contemporains, une activité mentale volontaire et considérable, tel était le but essentiel que nous nous proposions. Nous espérons y avoir réussi.

Si l'on admet cet effort de l'esprit pour amener l'association de deux données sensorielles de qualité différente, du même coup tombent toutes les théories qui voient dans les poètes ayant usé des correspondances, des excités traduisant spontanément des perceptions déformées ou des imaginations incohérentes.

D'autre part, nous avons, toutes les fois que l'occasion s'en est présentée, rapproché les modes d'expression des poètes des manières de parler populaires : on a pu voir ainsi, que, généralement, l'artiste n'a fait qu'exagérer des emplois dont le langage courant lui offrait des exemples.

Toutefois, nous n'avons point voulu faire une apologie de la Correspondance des Arts, nous ne l'avons jamais jugée ; nous avons seulement voulu essayer de l'expliquer. Peu importe qu'elle en vaille ou non la peine au point de vue artistique ; nous pensons que du point de vue psychologique, tout fait existant se légitime par son existence même.

Le lecteur excusera les inégalités, peut-être même les lacunes de ce travail : il ne vise à rien de plus, qu'à être un essai d'application de l'analyse psychologique à des faits de littérature et d'art.

BIBLIOGRAPHIE

1° Etudes psychologiques et physiologiques

AEKIN (W.-A.). — *Phonology of the Vowel Sounds.* G. of Physiology, I, III, 1903.

ALGLAVE (E.). — *De l'audition des couleurs,* 1882.

ANDREWS (B.-R.). — *Tests auditifs.* The American Journ. of Psycho. Juillet 1905.

ANTHEAUME et DROMARD. — *Poésie et folie,* 1908.

ANÉAT. — *Art et psychologie individuelle.* Paris, 1906, Alcan, édit., in-16.

ASTIER. — *Observation sur un cas d'audition colorée.* Gaz. hebd. de médecine. Déc. 1893.

BARATOUX (J.). — *L'audition colorée.* Paris, Delahaye et Lecronier, édit., 1887.

BEAUNIS (H.). — *Physiologie humaine,* t. II.

BENEDIKT et NEIGLICKI. — *Congrès de psychologie physiologique.* Paris, Août 1889.

BENET et PHILIPPE. — *Un cas d'audition colorée.* Revue philos. Oct. 1892.

BINET (A.). — *Le problème de l'audition colorée.* Rev. des Deux-Mondes, Oct. 1892.

BINET (A.). — *Recherches sur les altérations de la conscience chez les hystériques.* Rev. philosophique, 1889.

BLANCHARD (Dr R.). — *De l'encéphalopsie chromatique.* Bulletin de l'Acad. de Médecine, 1916.

BLEULER et LEHMANN. — *Zwangsmœssige Lichtempfindungen church Schall und verwandte Ercheinungen, etc* .. Leipzig, 1881.

BRUCKE et H. HELMHOLTZ. — *Principes scientifiques des beaux-arts,* Paris 1891.

BRETON. — *Nouveau cas d'audition colorée.* Rev. gén. de clinique, 1897.

CALKINS (M.-W.). — *Etude statistique sur la pseudocromoesthésie.* American Journ. of. Psycho. Avril 1893.

CLAPARÈDE. — *Archives de psychologie de Genève,* t. III.

» *Persistance de l'audition colorée.* Compte-rendu hebdomadaire de la Société de Biologie, 6 Nov. 1903.

COLMANA. — *Sur l'audition colorée.* Londres, 1894.

COMBARIEU (J.). — *Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression.* Paris, 1893.

COMBARIEU (J.). — *La musique, ses lois, son évolution.* Paris, 1907.

CONDILLAC. — *Traité des sensations.* Œuvres complètes, t. III, 1798.

» *Essai sur l'origine des connaissances humaines,* t. I.

CORNAZ (Ch.). — *Des abnormités congénitales des yeux et de leurs annexes.* Lausanne, 1848.

CROCE (B). — *Esthétique.* Milan, 1904.

DAURIAC (L.). — *Des images suggérées par l'audition musicale.* Revue philosophique, 1902.

Destouches (Dr Louis). — *La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels.* Thèses de Paris, 1908.

Dubos (l'abbé). — *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* Paris, 1719.

Dujardin de Lille (Dr). — *Annales d'Oculistique.* Janv. 1908.

Favre. — *La musique des couleurs.* Paris, 1900.

Fechner. — *Vorschule der Aesthetick.* Leipzig, 1876, t. II.

Féré (Ch.). — *Sensation et mouvement.* Paris, 1887. Alcan, édit.

» » *Vision colorée et équivalence des excitations sensorielles.* Compte-rendu hebdomad. de la Société de biologie, 1902-1903.

Flournoy et Claparède. — *Enquête sur l'audition colorée*, 1892.

Flournoy. — *Des phénomènes de synopsie.* Paris, 1893.

Foveau de Courmelles (Dr). — *La chronique médicale*, 1er Avril 1919.

Gœthe. — *Théorie des couleurs*, 1810.

Guyau. — *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris, 1884. Alcan, édit.

Guyau. — *L'esthétique du vers moderne.* Rev. philos., t. XVII.

Helmholtz. — *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives.* Trad. Guéroult, 1868, édit. Masson.

Hoffman (L.). — *Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt, etc...* Halle, 1786.

Holden. — *Colar Assoc. with numeral, etc...* Science, 1895.

Krohn. — *Pseudochromesthesia on the assoc. of colors with words, letters and sounds.* Amer. Journ. of Psycho, Oct. 1892.

Laurent (Dr). — *Les décadents devant la science psychiatrique.* Paris, 1897.

Laures (H.). — *Les synesthésies.* Paris, 1908. Biblioth. de Psych. expérimentale.

Lemaitre (Aug.). — *Audition colorée et phénomènes connexes observés chez les écoliers.* Rev. scient., 1901.

Laignel-Lavestine. — *Audition colorée familiale.* Rev. neurol. Décembre 1901.

Lavignac (Albert). — *La musique et les musiciens*, 1895. Paris, Delagrave, édit.

Lessing. — *Laocoon ou les Limites de la poésie et de la peinture*, 1766.

Lombroso. — *L'homme de génie.* Trad. Colonna d'Istria. Paris, 1889.

Marie (Dr). — *L'audition morbide.* Paris 1909.

Marinesco. — *Synesthésies et audition colorée.* Journ. de Psych., 1912.

Mercante (V.). — *El fotismo cromatico de las palabras.* Anales de Psicologia de Buenos-Aires, 1909.

Marage. — *Action sur l'oreille à l'état pathologique des vibrations fondamentales des voyelles.* Rev. Acad. des Sciences, 1903.

Millet (Dr). — *L'audition colorée.* Thèse de doctorat de médecine, 1892.

Moch (G.). — *Le calcul et la réalisation des auditions colorées.* Rev. scient. 20 Août 1898.

Nordau. — *Degenerescence.* Trad. Dietricht, 1894. Alcan, édit.

Parker (G.-A.). — *Hearing and allied senses in Fishes*, 1902.

Parkiville. — *Assoc. of colour with sounds*, 1883.

Pedrono. — *De l'audition colorée.* Annales d'oculistique. Bruxelles, 1882.

Ponchel et Tourneux. — *Précis d'histologie humaine et d'histogénie*, 2e éd., 1878.

PHILIPPE. — *L'audition colorée chez les aveugles.* Rev. Scient., 1894.

RIBOT. — *Essai sur l'imagination créatrice.* Paris. Alcan, édit., 1900.

DE ROCHAS. — *L'audition colorée.* La Nature, 1885.

ROSSIGNEUX (C.). — *Essai sur l'audition colorée et sa valeur esthétique.* Journ. de Psycho., 1905.

SACHS (G.-T.). — *Tesis*, 1812.

SOURIAU. — *La suggestion dans l'art.* Paris, 1893. Alcan, édit.

» *L'imagination de l'artiste.* Paris, 1906.

SOKOLOW. — *Faits et théories d'audition colorée*, 1896.

SPENCER. — *The origin and function of Music.* Fraser's Magazine, 1857. — *Essays*, t. I, 1868.

STEINBRUGGE. — *Ueber Second Linne semp-find*, 1887.

STEVENS. — *Colors of letters*, 1892.

SUAREZ DE MENDOZA. — *L'audition colorée.* Paris, 1890. Doin, édit.

SULLY PRUDHOMME. — *De l'expression dans les Beaux-Arts.* 1898, Paris. Lemerre, édit.

TAINE. — *De l'intelligence.* Paris, 1870, t. I.

ULRICH (Dr). — *Phénomènes de synesthésie chez un épileptique.* Rev. philosophique. Août 1903.

VASCHIDE. — *Recherches expérimentales sur l'olfaction des vieillards.* Compte-rendu hebd. Acad. des Sciences, 19 Oct. 1903.

VILLEY. — *Le monde des aveugles.* Flammarion, édit., 1914.

WUNDT. — *Psychologie physiologique.* Paris, 1886, 2 vol. in-8°.

2° Etudes littéraires

BECQ DE FOUQUIÈRES. — *Traité général de versification française.* Paris, 1879, Charpentier, édit.

PATERNE BERRICHON. — *Jean-Arthur Rimbaud,* poèmes, lettres et documents inédits. 1912. Mercure de France, édit.

DE COURS (J.). — *L'audition colorée et la sensation du poème.* Mercure de France, 16 Avril 1916.

ALF. TRUST. — *L'œuvre de Richard Wagner*, 1898.

ANATOLE FRANCE. — *La vie littéraire*, 1890, 2e série.

GRAMONT. — *Le vers français.*

HURET (J.). — *Enquête sur l'évolution littéraire.* Paris, 1891.

G. KAHN. — Revue bleue, 10 Août 1901.

LEMAITRE (J.). — *M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes décadents.* Revue bleue, Janv. 1888.

MENDÈS (C.). — *Richard Wagner,* 1886.

MAUCLAIR (C.). — *L'art en silence.* Paris, 1901. Ollendorf, édit.

» » *Idées vivantes.* 1904. Ballanger, édit.

MORICE (Ch.). — *Demain. Questions d'esthétique*, 1888.

» » *La littérature de tout à l'heure*, 1889.

SEGALEN (V.). — *Les synesthésies et l'école symboliste.* Mercure de France, Avril 1902.

Spronck (M.). — *Les artistes littéraires*, 1889.
Wizewa. — *Nos maîtres*, 1895.

3° Théories artistiques et œuvres poétiques

Apollinaire (G.). — *Alcools*. Paris, 1913.
Banville. — *Petit traité de poésie française*. Œuvres complètes, 1872-1891. Lemerre, édit., t. IX.
Barbey d'Aurevilly. — *Deux rythmes oubliés*. Caen, 1857.
Baudelaire (Ch.). — *Les Fleurs du Mal*, 1857, in-18.
» » *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, 1861, in-12.
» » *Les Paradis artificiels. Opium et Haschisch*, 1861, in-18.
» » *L'Art romantique*. Œuvres complètes, 1868-1870, t. III.
» » *Petits poèmes en prose*, » t. IV.
» » *Œuvres posthumes*, 1908, in-12.
» » *Mon cœur mis à nu*. Fusées (Journaux Intimes), préface de G. Kahn, 1909.
Castel (le Père). — Mercure 1725.
» » Mémoires de Trévoux, 1735. *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique*.
Flaubert (G.). — *Salammbô*, 1862, in-8°.
» » *Madame Bovary*, 1857. 2 vol. in-12.
» » *Correspondance*, 1887-1893. 4 vol.
» » *Lettres à George Sand*, 1884.
Fort (Paul). — *Ballades françaises*, 1897-1908. 9 vol. Mercure de France, édit.
Gautier (Th.). — *Emaux et Camées*, 1852.
» » *Poésies complètes*, 1875-1876. 2 vol. in-18.
» » *Le Haschich et les Haschidiens*. Feuilleton de la Presse, 10 Juillet 1843.
Goncourt (les). — *Idées et sensations*, 1866.
» *Journal des Goncourt*, 1887-1892. 9 vol. in-18.
Ghil (René). — *Traité du Verbe*, avec avant-dire de St. Mallarmé. Paris, 1886, Giraud, édit.
» » *En méthode à l'œuvre*. Paris, 1891, in-18, et 1904, in-18. Messein, édit.
» » *La Poésie scientifique*. Paris, 1909, petit in-4°.
» » *Œuvre*. Première partie. Edit. nouvelle et revue, 1904 à 1909. 5 vol. in-18. Messein, édit. Deuxième partie, 1900 à 1919, Figuière, édit.
Gregh (F.). — *Chaîne éternelle*. Paris, 1910. Fasquelle, édit.
Hugo (V.). — *Odes et Ballades, les Orientales*. Œuvres complètes. Hetzel, édit.
» » La *légende des siècles*. 2 vol. » »
Huysmans. — *A rebours*. Paris, 1884.
» *Là-bas*. Paris, 1891.
» *En route*. Paris, 1895.
Kahn (G.). — *Les palais nomades*. Paris, 1887, in-8°. Tresse et Stock, édit.
» » *La pluie et le beau temps*. Paris, 1896, in-12. Vanier, édit.
Lamartine. — *Nouvelles méditations poétiques*, 1823, in-8°.

LAMARTINE. — *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830, in-8°.

LARRONDE (C.). — *Le livre d'heures*. Figuière, édit., 1913. Paris.

MAETERLINCK. — *Serres chaudes*. Paris, 1889, in-8°. Vanier, édit.
» *Douze chansons*, 1896, gr. in-8°. Stock, édit.
» *L'intelligence des fleurs*. Paris, 1907, in-18. Fasquelle, édit.

MALLARMÉ (St.). — *Poésies*, 1887. Revue Indépendante, édit., in-4°.
» » *La musique et les lettres*. Paris, 1895, in-16. Perrin, édit.
» » *Divagations*. Paris, 1897, in-12. Fasquelle, édit.

MAUPASSANT (Guy de). — *La vie errante*. Œuvre posthume. Œuvres complètes. 35 vol., in-18.

MENDÈS (C.). — *Poésies*. Paris, 1892, 3 vol.

MAUCLAIR (C.). — *Sonatines d'automne*. Paris, 1895, in-16. Perrin, édit.

MERRILL (Stuart). — *Les gammes*. Paris, 1887, in-18. Vanier, édit.

MORÉAS (Jean). — *Les cantilènes*. Paris, 1896, in-18. Vanier, édit.
» » *Les Syrtes*. Paris, 1884, in-12.

MUSSET (Alfred de). — *Poésies complètes*. Paris, 1840, in-12.

NERVAL (Gérard de). — *Petits chateaux de Bohême*. Paris, 1853, in-18. Didier, édit.

POICTEVIN (F.). — *Ombres*. Paris, 1894, in-12. Lemerre, édit.

RÉGNIER (H. de). — *Sites*, 1887, gr. in-16. Vanier, édit.

RIMBAUD (Arthur). — *Une saison en enfer*. Bruxelles, 1873, in-18.
» » *Poésies complètes*, avec préface de Verlaine. Paris, 1895, in-12. Vanier, édit.

RODENBACH (G.). — *Du silence*. Paris, 1888. Lemerre, édit., petit in-12.
» » *Le règne du silence*. Paris, 1891 in-18. Charpentier, édit.
» » *Les vies encloses*. Paris, 1896, in-18. Chapentier. édit.

SAINTE-BEUVE. — *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*. Paris, 1829.

SAINT-PAUL ROUX. — *Les reposoirs de la procession*. 3 vol.
I. *La rose et les épines du chemin*, 1885-1900. Paris. Mercure de France, 1901, in-18.
II. *De la colombe au corbeau par le paon*, 1885-1904. Paris, Mercure de France, 1904, in-18.
III. *Les féeries intérieures*, 1885-1906. Paris, Mercure de France, 1907, in-18.

SAMAIN (Alb.). — *Au jardin de l'Infante*. Paris, 1893, in-16. Mercure de France.
» » *Aux flancs du vase*. Paris, 1898, petit in-8°. »
» » *Le Chariot d'or*. Paris, 1901, in-18. Mercure de France.

VERHÆREN (Em.). — *Les Flamandes*. Bruxelles, 1883, in-12.
» » *Les campagnes hallucinées*. Bruxelles, 1893, in-8°.
» » *Les villes tentaculaires*. Bruxelles 1896, in-8°.
» » *Les heures claires*. Bruxelles 1896, in-8°.

VERLAINE (P.). — *Poèmes saturniens*. Paris 1886, in-12. Lemerre, édit.
» » *Romances sans paroles*. Sens, 1874, in-16.
» » *Chansons pour elle*. Paris, 1891, in-16. Vanier, édit.

VISAN (Tancrède de). — *Paysages introspectifs*. Paris, 1904. Jouve, édit.

WAGNER. — *Œuvres en prose*. Traduction française. Paris, 1913, 2 vol., in-18. Delagrave, édit.

TABLE

DES NOMS CITÉS

A

Ancelle. 44.
Apollinaire. 131.

B

Banville. 93.
Baratoux. 91.
Barbey d'Aurevilly. 96, 115.
Barine (Arv.). 33.
Baudelaire. 1, 3, 6, **42 à 55**, 64, 73, 82, 83, 92, 122, 135, 136.
Dr Blanchard. 18, 91, 96.
Blavatsky. 113.
Bleuler. 88.
Beethoven. 19.
Berrichon. 102.
Binet. 92, 98.
Bordeaux. 10.
Bossuet.

C

Carracioli. 96.
Castel. **16 à 21**, 104.
Combarieu. 24.
Condillac. 6, 22, 24, 26, 57.

D

Dalcroze. 20.
Delacroix. 46, 47, 54.
Dr Destouches. 3.
Diderot. 15, 35, 36.
Abbé Dubos. 15.

F

Favre. 18.
Fechner. 113.
Féré. 89.
Flaubert. **69 à 73**, 92.
Flournoy. 3, 5, 92, **94, 95**, 98, 100.
Fort. 9, 110, 129.
Foveau de Courmelles. **114.**
France. 4.

G

Gaubert. 102.
Gautier. 1, 2, 3, 6, **38 à 40**, 45, 46, 47, 54, 66, 73, 83, 92, 134, 136.
Ghil. 4, 6, 9, 24, 60, 75, 91, 92, 96, 99, **103 à 109**, 136.
Goncourt. **73, 74**, 92.
Gregh. 10, 110, **125 à 129**, 136.
Guyau. 49, 77, 113.

H

Han Ryner. 109.
Helmholtz. 105, 106.
Hugo. 7, 8, **31 à 33**, 55, 74, 115, 120.
Huguet. 33.
Huret. 66.
Huysmans. 61, 62, 68, **74 à 80.**

I

Vincent d'Indy. 10.

J

Dr Janet. 7.
Me Jaubert. 33.

K

Kahn. 2, 9, 42, 60, 68, 110, 118.

L

Lamartine. **25 à 31.**
Larronde. 10, 53.
Dr Laurent.
Lehmann. 88.
Lemaître. 95.
Lessing. 16.
Listz. 61, 64.
Locke.
Lombroso. 3, 90, 95.
Lubicz-Milosz. 2, 10, 73.

M

Maeterlinck. 51, **115 à 117.**
Mallarmé. 49, 54, 62.
Mauclair. 2, 10, 60, 110.
Maupassant. 73.
Mendès. 3, 63, 65.
Mercante. 97.
Mercereau. 10, 110, 131.
Michaut. 35.
V.-E. Michelet. 10.
Montesquiou. 16.
Moréas. 2.
Morice. 1, 60, 63, 66, 68.
Musset. **33, 34**, 113.

N

Nerval. 40, 81.
Newton. 21.
Nordau. 5, 67, 90.

P

Poictevin. 122.

R

Racine. 25, 26.
Rameau. 16.
Ribot. 4, 64, 92, 109, 123.
Rimbaud. 3, 4, 5, 87, 91, 96, **100 à 103**, 109, 110, 115.
Rimington. 19.
de Rochas. 96.
Rodenbach. 118, 121.
Romain Rolland. 71.

S

Sachs. 80, 87, 88.
St-Georges Bouhélier. 10
St-Pol Roux. 1, 66, 119, **129 à 131**.
Sainte-Beuve. **35 à 38**
Samain. 117, 122.
Sand (G.). 72.
Schumann. 65, 122, 126.
Segalen. 5, 67, 131.
Souriau. 120.
Spencer. **22 à 24**.
Spronck. 1, 70, 92.
Stuart Merrill.
Sully Prud'homme.
Suarez de Mendoza. 35, 87, 88, 91.

T

Taine. 23, 24, 26.

U

J. d'Udine. 21.

V

Verlaine. 2, 28, 53.
Villey. 7.
de Visan. 2, 122.
Voltaire. 16, 21.
Wagner. 3, 40, 47, 54, **56 à 67**, 135, 136.
Wizewa. 63.
Wundt. 119.

Z

Zola. 69.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

Genèse et Evolution

I. — Quelques théories et quelques applications de la Correspondance des Arts — Le P. Castel et son clavecin oculaire. — Voltaire et « *Les Eléments de la philosophie de Newton* ». — La Correspondance des Arts dans les théories philosophiques. — Condillac. — Spencer. — Taine..... 15

II. — Les premières manifestations de la Correspondance des Arts en poésie. — La période de spontanéité. — Les poètes musiciens. — Lamartine : une théorie de la Correspondance. — Le romantisme : Hugo, Musset..... 25

III. — Un nouveau procédé d'art. — « *Les rayons jaunes* » de Ste-Beuve. — La « *Symphonie en blanc majeur* » de Théophile Gautier. — Gérard de Nerval. — Influence de la vie artistique sur la Correspondance des Arts..... 35

IV. — Charles Baudelaire. — Les caractères de son œuvre et leur explication psychologique. — Son influence..... 42

V. — Wagner. — Son œuvre. — Les théories wagnériennes. — Leur influence. — L'idée de synthèse..... 56

VI. — La Correspondance des Arts dans le roman. — L'adjectif de couleur dans le réalisme. — Flaubert : Ses théories et son mode d'invention littéraire. — Les Goncourt. — Guy de Maupassant. — Un cas morbide : le Des Esseintes de Huysmans..... 69

DEUXIÈME PARTIE

Les formes et leurs explications

VII. — L'audition colorée et les phénomènes similaires. — Etudes médicales. — La critique littéraire explique la Correspondance des Arts par les synopsies. — Les corres-

Pages

pondances, fait pathologique : Lombroso, Nordau. — Les psychologues et les synesthésies. — La spontanéité et l'automatisme, caractère des faits d'audition colorée..... 87

VIII. — Le sonnet de Rimbaud. — Ce qu'il exprime. — « L'instrumentation verbale » et les théories de René Ghil. — Le rôle du sentiment affectif. — Les poètes contemporains et l'audition colorée..... 100

IX. — Le Symbolisme des Couleurs. — La couleur expression et symbole d'un état affectif. — Influence du Symbolisme des couleurs sur la poésie. — Un exemple typique : « *Les serres chaudes* ». — L'état émotionnel amené par la perception est indépendant de la qualité sensorielle de cette perception..... 112

X. — Les correspondances affectives se compliquent et s'intellectualisent. — Une transposition : « *Le Carnaval* » de Schumann par M. Fernand Gregh. — Les synesthésies métaphores. — « *L'œil goinfre* » de St-Pol Roux..... 125

Conclusion..... 133

Bibliographie..... 139

Imprimerie GOUSSARD. — Melle (2-Sèvres).

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

Extrait du Catalogue

BRAUNSCHVIG, docteur ès lettres. **Le sentiment du beau et le sentiment poétique.** 1 vol. in-8..... 3 fr. 75

BRAY (L.). **Du beau.** *Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique.* 1 vol. in-8..... 5 fr.

DAUZAT (A.). **Le sentiment de la nature** *et son expression artistique.* 1 vol. in-8..... 5 fr.

DUPRÉ (Dr E.) et NATHAN (Dr M.). **Le langage musical.** *Etude médico-psychologique.* Préface de Ch. Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra. 1 vol. in-8..... 3 fr. 75

FERRI (E.), professeur à l'Université de Rome et à l'Université nouvelle de Bruxelles, député au Parlement italien. **Les criminels dans l'art et la littérature.** 3e édit. 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

FIERENS-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège. **Essai sur l'art contemporain.** 2e édit. *(Couronné par l'Académie française.* 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

— **La tristesse contemporaine,** 5e édit. *(Couronné par l'Institut).* 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

— **Psychologie d'une ville.** *Essai sur Bruges.* 3e édition. 1 volume in-16..... 2 fr. 50

— **Nouveaux essais sur l'art contemporain.** 1 vol. in-16. 2 fr. 50

JAELL (Mme). **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.** 1 vol. in-16, avec fig..... 2 fr. 50

LALO (Ch.), docteur ès lettres. **Esthétique musicale scientifique.** 1 vol. in-8..... 5 fr.

— **L'esthétique expérimentale contemporaine.** 1 vol in-8 3 fr. 75

— **Les sentiments esthétiques.** 1 vol. in-8..... 5 fr.

PAULHAN (Fr.), correspondant de l'Institut. **L'esthétique du paysage.** Avec 14 planches hors texte. 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

ROUSSEL-DESPIERRES. **L'idéal esthétique.** *Esquisse d'une philosophie de la beauté.* 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

SOURIAU (P.), professeur à l'Université de Nancy. **L'esthétique du mouvement.** 1 vol. in-8..... 5 fr.

— **La beauté rationnelle.** 1 vol. in-8..... 10 fr.

— **La rêverie esthétique.** 1 vol. in-16..... 2 fr. 50

— **La suggestion dans l'art.** 2e édit. 1 vol. in-8..... 5 fr.